

voor papa

Promotor     Prof. dr. Benjamin Biebuyck  
Copromotor   Prof. dr. Gunther Martens

Decaan        Prof. dr. Marc Boone  
Rector        Prof. dr. Anne De Paepe

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Saartje Gobyn

# ***„Über Wortbrücken sind wir verbunden“***

*Metaleptische Strukturen in ausgewählten Werken von  
Günter Grass aus den Jahren 1961-2010*

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van  
Doctor in de Letterkunde

2016



# Dank

Mein Vater hat sein Dankeswort seiner Doktorarbeit mit der Behauptung „Es ist eine angenehme Pflicht, mich beim Beenden dieser Arbeit bei denjenigen Menschen, die mir beim Zustandekommen geholfen haben, zu bedanken“, begonnen. Die Aussage ist mir immer geblieben. Mein Vater hat Recht gehabt: Das Schreiben des Dankeswortes ist eine Pflichtübung, aber auch ich erfahre es, mehr als dreißig Jahre später, als eine angenehme Aufgabe, hier einigen Menschen meinen Dank auszusprechen.

Großer Dank gilt zuerst meinem Doktorvater Prof. Dr. Benjamin Biebuyck. Ohne seine wichtigen Hinweise, seine Korrektur und seine Anregungen „weiterzudenken“ und „in die Tiefe zu gehen“, die mich manchmal auch zur Verzweiflung gebracht haben, wäre es mir nicht gelungen, meine Arbeit zu vervollständigen. Ich schreibe dieses Dankeswort in Harare und habe auch hier die Mehrheit meiner Dissertation geschrieben. Obwohl ich im Voraus fürchtete, dass der Abstand die Betreuung beeinflussen könnte, haben die vielen und langen skype-Gespräche mit Benjamin mir das Gegenteil bewiesen. Auch Prof. Dr. Gunther Martens, meinem zweiten Betreuer, danke ich herzlichst für sein Interesse, sein Feedback und seine große Hilfe während der Endphase. Dem *Sonderforschungsfonds* der Universität Gent (BOF) bin ich für die finanzielle Unterstützung und das vierjährige Stipendium zu Dank verpflichtet.

Aufrichtigen Dank will ich meinen Kollegen, die ich eigentlich lieber als Freunde bezeichne, abstaten: Maaïke, Zoë, Helena, Carolin, Thorsten, Tobias, Deborah, Nico, Leen, Thijs, Warda, Sigrid, Mahdijeh, Charlotte, Fiona, Wendy und Linde, ein aufrichtiges ‚Danke schön‘. Ihr habt dafür gesorgt, dass ich vier Jahre lang mit Vergnügen zum Blandijnberg gekommen bin. Die vielen und langen Gespräche mit euch, unsere gemeinsamen Pausen, die emotionale Unterstützung, das Lachen in den benachbarten Büros, der Gesang im Gang waren und sind mir sehr wertvoll.

Für ihre Ermunterungen, die angenehmen Pausen während Wochenenden, ihre Stütze und ihr Glauben an meine Möglichkeiten danke ich meinen Geschwistern, Griet, Tom und Lies. Besonderer Dank gebührt Lies, die Abschnitte aus meiner Arbeit gelesen und korrigiert hat, aber die vor allem immer für mich da ist, immer mit Interesse zuhört, und immer versteht.

Ich habe diese Arbeit meinem Vater gewidmet, mein größter Dank gilt aber meiner Mutter: Danke für alle Chancen, die du uns gegeben hast, danke, um immer für uns da zu sein, danke für dein Geduld, für deinen nüchternen Blick, für dein offenes Ohr, für deine Lebensweisheit, für deinen Glauben an mich. Danke mama, ich verdanke dir so viel.

Ein besonderer Platz in dieser Auflistung gebührt Pieterjan, dem ich meinen liebsten Dank aussprechen will. Er hat die letzten Jahre öfters als kritischer Zuhörer für ‚meta-leptische Ideen‘ und ‚Grassche Besonderheiten‘ fungieren müssen, und obwohl er manchmal keine Ahnung hatte, wie zu reagieren, hat er immer liebevoll zugehört. Im vergangenen Jahr hat er mir alle Arbeit abgenommen und dafür gesorgt, dass ich mich nur mit meiner Dissertation beschäftigen musste. Viel wichtiger als diese ‚materielle‘ Unterstützung war (und ist) seine Anwesenheit. Danke für deine Hilfe, dein bedingungsloses Vertrauen, danke, um manchmal dafür zu sorgen, dass ich zurück mit beiden Beinen fest im Leben stehe, danke um mich reden zu lassen, um zuzuhören, um mich zu erheitern, danke um einfach da zu sein.

Liebe Renée, du hast noch keine Ahnung, aber dein Lachen, deine Begeisterung, das Funkeln deiner Augen haben dafür gesorgt, dass ich diese Arbeit zur rechten Zeit relativieren konnte, und das war Goldes wert.

Harare, 17. Juni 2016

# Liste der Abkürzungen

BT	Die Blechtrommel (Grass, 1959)
KuM	Katz und Maus (Grass, 1961)
H	Hundejahre (Grass, 1963)
OB	örtlich betäubt (Grass, 1969)
ATS	Aus dem Tagebuch einer Schnecke (Grass, 1972)
B	Der Butt (Grass, 1977)
TT	Das Treffen in Telgte (Grass, 1979)
KG	Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus (Grass, 1980)
R	Die Rättin (Grass, 1986)
U	Unkenrufe (Grass, 1992)
EWf	Ein weites Feld (Grass, 1995)
MJ	Mein Jahrhundert (Grass, 1999)
IK	Im Krebsgang (Grass, 2002)
BHZ	Beim Häuten der Zwiebel (Grass, 2006)
BO	Die Box (Grass, 2008)
GW	Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung (Grass, 2010)
EuR I	Essays und Reden I 1955-1969 (Grass, 1987)
EuR II	Essays und Reden II 1970-1979 (Grass, 1987)
EuR III	Essays und Reden III 1980-1997 (Grass, 1987)
EuR IV	Essays und Reden IV 1997-2007 (Grass, 2007)





# Verzeichnis der Abbildungen

Abbildung 1: Marcus Cornelis Escher, <i>Tekenen</i> , 1948 .....	293
Abbildung 2: Pere Borrell del Casos, <i>Escapando de la crítica</i> , 1874 .....	294
Abbildung 3: Grant Morrison, <i>Flex Mentallo</i> , 2012 .....	295
Abbildung 4: Schematische Vorstellung der Textstruktur (Genette) .....	296
Abbildung 5: Schematische Vorstellung der Textstruktur .....	297
Abbildung 6: Schematische Vorstellung meines Metalepsenmodells .....	298



# Inhalt

Dank .....	v
Liste der Abkürzungen .....	vii
Verzeichnis der Abbildungen .....	ix
Einführung .....	1
<b>Kapitel 1 Die narrative Metalepse .....</b>	<b>13</b>
1.1 Einführendes: Ein intermediales Phänomen .....	13
1.2 Geschichte des Konzepts: „de la figure à la fiction“ .....	18
<b>Kapitel 2 Die textuellen Effekte der Metalepse .....</b>	<b>25</b>
2.1 Allgemeine Überlegungen zur Textstruktur .....	27
2.2 Arbeitsdefinition und alternatives Modell .....	29
2.3 Die Form der Metalepse .....	31
2.3.1 Die <i>story-discourse</i> Dichotomie .....	31
2.3.2 Das Agens .....	34
2.3.3 Strukturparadox und horizontale Überschreitungen .....	35
2.4 Metaleptische Effekte .....	39
2.4.1 Selbstreferenzielle Texte? .....	39
2.4.2 Unmarkierte Metalepsen .....	46
<b>Kapitel 3 Grass' Erzähltechnik: Forschungsüberblick .....</b>	<b>49</b>
3.1 Grass' Erzählkonzept .....	49
3.1.1 Erzähl-Ich vs. Autor-Ich .....	51
3.1.2 Kommunikationsstruktur .....	55
3.1.3 Extradiegetische Welt .....	57
3.1.4 Entwicklung des Erzählkonzepts .....	59
3.2 Thematische Konzepte .....	61
3.2.1 Erweiterte Wirklichkeit .....	61
3.2.2 Grass' literarisches Universum .....	66
3.2.3 Der Schuldmotor .....	69
Forschungsfragen .....	72
<b>Kapitel 4 Ich Pilenz, was tut mein Vorname zur Sache: <i>Katz und Maus</i> .....</b>	<b>75</b>

4.1	Einführendes .....	75
4.2	Pilenz, der erzählte Erzähler: die Erzählsituation .....	81
4.3	„Wenn ich nur wüßte, wer die Mär erfunden hat“: Analyse des Metalepsengebrauchs .....	85
4.3.1	„Der uns erfand“: extratextuelle Metalepsen .....	85
4.3.2	Pilenz' Schreibearbeit .....	93
4.4	Die Realität der Unschuld .....	95
4.4.1	„Schwamm drüber“ .....	95
4.4.2	Die lückenhafte Erinnerung .....	100
4.5	Schlussfolgerungen .....	104
<b>Kapitel 5</b>	<b>Ich, das bin ich jederzeit .....</b>	<b>109</b>
5.1	<i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke</i> .....	109
5.1.1	Einführendes .....	109
5.1.2	„Erzähl mal von dir. Über dich. Wie du bist“: die Erzählsituation .....	115
	„Ich gebe kein Bild ab“: die Erzählerfigur .....	115
	„Also was schon? Nu sag schon“: die Anwesenheit der Kinder .....	116
	Das ‚wastebok‘ englischer Kaufleute: ein Sudelbuch .....	121
	„Und wenn ich nun doch beide an einen Tisch?“: die thematische Mehrschichtigkeit .....	122
5.1.3	„Zweifel kommt oft, ich muß ihn nur rufen“: Analyse des Metalepsengebrauchs .....	125
	Ein gleichzeitiger Zeit-Raum .....	125
	Die Aneignung des Zweifels .....	128
	Ein Schritt in der Entwicklung der Figur und des Ich .....	131
5.1.4	„(Auch für Štěpán und Tomáš)“: die Klammerparenthesen .....	133
5.1.5	Schlussfolgerungen .....	140
5.2	<i>Der Butt</i> .....	143
5.2.1	Einführendes .....	143
5.2.2	„Aus der Geschichte gefallen“: Die Erzählsituation .....	150
	Das plurale Ich .....	150
	Geschichtsauffassung in <i>Der Butt</i> .....	153
5.2.3	Der Kampf um Anerkennung .....	157
	Das vielseitige Ich .....	157
	Vatertag .....	161
5.2.4	„Was ich im Gepäck hatte: Manuskriptlücken“: Analyse des Metalepsengebrauchs .....	163
	Die Polenreise .....	164
	Vasco da Gama .....	166
5.2.5	„(Ich lief, die Zeit treppab, davon)“: Parenthesen .....	168
	Das schreibende Ich .....	169
	Unnarratives und disnarratives Material .....	172
5.2.6	Schlussfolgerungen .....	175
5.3	<i>Die Rättin</i> .....	179
5.3.1	Einführendes zu <i>Die Rättin</i> .....	179
5.3.2	„Mir Träumte“: Erzählsituation und Textstruktur .....	187
	Die Struktur .....	187

	Die Zeit .....	190
	Grass' Alternative .....	192
5.3.3	„So lesen wir uns in Spiegeln“: Wer träumt? .....	193
5.3.4	„Es gilt jemanden zu begrüßen“: Oskars Heimkehr .....	198
5.3.5	„Hoch ins Gerüst“: Der Maler Malskat .....	204
	„Malskat spiegeln sie nie“ .....	204
	„Ich habe mir Gerüstschuhe geliehen“: Metalepsen in der Malskat- Geschichte .....	206
5.3.6	Schlussfolgerungen .....	210
<b>Kapitel 6</b>	<b>Es war einmal ein Vater.....</b>	<b>213</b>
6.1	<i>Die Box</i> .....	213
6.1.1	Einführendes .....	213
6.1.2	„Von jetzt an haben die Kinder das Wort“: Die Erzählsituation .....	217
	Der Vater .....	219
	Die Kinder .....	221
6.1.3	„Die kann keiner beschummeln. Hat einfach den Durchblick“: Die Box .....	225
6.1.4	Auto-intertextuelle Anspielungen.....	228
	Aus dem Tagebuch einer Schnecke .....	229
	Anspielungen auf andere Romane .....	232
6.1.5	Schlussfolgerung .....	234
6.2	<i>Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung</i> .....	238
6.2.1	Einführendes .....	238
6.2.2	„Weil eitler Ehrgeiz juckt“: Die Erzählsituation .....	242
6.2.3	„Ich bin dem einen, dem anderen beiseite“: Analyse des Metalepsengebrauchs .....	245
	Entwicklung der Interaktion zwischen den Brüdern und dem Ich .....	245
	Jacob .....	250
6.2.4	Auto-intertextuelle Anspielungen.....	253
6.2.5	Schlussfolgerung .....	255
	<b>Schlussbemerkungen.....</b>	<b>261</b>
	<b>Bibliographie .....</b>	<b>273</b>
	<b>Anhang .....</b>	<b>293</b>



# Einführung

*Ich könnte mir durchaus vorstellen, Runciter oder Leo Bulero in kritischen Situationen um Rat zu fragen – auf Romanebene wohlgemerkt. Ich würde mich einfach in das Buch hineinschreiben, in der dritten Person: „Er betrat das Büro.“ Der Witz ist, daß Runciter dann etwas sagen würde, worauf ich selbst nie käme.<sup>1</sup>*

Am 4. April 2012, drei Jahre vor Günter Grass' (1927-2015) Todestag, erregte der Schriftsteller ein weltweites Aufheben mit der simultanen Publikation seines Gedichtes ‚Was gesagt werden muss‘<sup>2</sup> in der *Süddeutschen Zeitung*, *La Repubblica* und *El País*.<sup>3</sup> „[G]ealtert und mit letzter Tinte“<sup>4</sup> bemühte Grass sich darum, vor der Gefahr eines israelischen Atomangriffs auf den Iran zu warnen, sich wohl bewusst, dadurch mit dem „Verdikt Antisemitismus“<sup>5</sup> abgestempelt werden zu können. Das Gedicht hat, wie zu erwarten war, die nötige Empörung verursacht: Verschiedene Schriftsteller, unter denen Wolf Biermann, Leon de Winter und Marcel Reich-Ranicki, sprachen ihre Ablehnung aus, der israelische Ministerpräsident Benjamin Netanjahu verhängte ein Einreiseverbot und erklärte Grass zur *persona non grata*, und dem Schriftsteller wurde tatsächlich, wie er im Gedicht selbst angab, in verschiedenen Kreisen Antisemitismus vorgeworfen. Auch der Aufbau des Gedichtes konnte nicht mit Beifall rechnen. Frank Schirrmacher unterzog das Gedicht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einer rhetorischen Analyse und kam zu

---

<sup>1</sup> Philip K. Dick, *Die drei Stigmata des Palmer Eldritch*, (Zürich: Haffmans, 1997), 304 [Original: *The three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965].

<sup>2</sup> Günter Grass ‚Was gesagt werden muss‘, *Süddeutsche Zeitung*, (4. April 2012).

<sup>3</sup> Ursprünglich sollte ‚Was gesagt werden muss‘ auch in *The New York Times* und in *Die Zeit* publiziert werden. Beide Zeitungen haben sich am Ende gegen den Abdruck entschieden.

<sup>4</sup> Der vollständige Text des Gedichtes ist über den folgenden Link heranzuziehen: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809> (zuletzt herangezogen am 27. April 2016).

<sup>5</sup> Vgl. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809> (zuletzt herangezogen am 27. April 2016).

einem vernichtenden Urteil: „ein Nobelpreisträger-Kommuniqué für den Weltfrieden, sprachlich Lichtjahre von irgendeiner Art heutzutage praktizierter Literatur entfernt.“<sup>6</sup> Die Rhetorik des Gedichtes und die vielen Anspielungen auf das ‚Schweigen‘ erinnerten offenkundig an Grass‘ ‚anderes‘ Schweigen: die jahrelange Verheimlichung seines Arbeitsdienstes bei der Waffen-SS. Es hatte den Anschein, als ob Grass mit den Hinweisen auf „mein Schweigen“<sup>7</sup> in dem Gedicht, den Skandal, den er wiederum auflöste, vorausgesagt und vorweggenommen hat. Darüber hinaus erinnerte er so selbst daran, dass er ein Mann der Kontroverse war. Denn, wie das eigene Schweigen schon angab, war dies gar nicht der einzige Skandal um die Person Günter Grass. Denken wir zum Beispiel an die Kipphardt-Affäre<sup>8</sup>, an die Kritik an der Wende in *Ein weites Feld*, an seine Laudatio auf den Schriftsteller Yaşar Kemal 1997 in der symbolischen Paulskirche, in der er Deutschland für seine Waffenlieferung an die Türkei unverhohlen kritisierte (vgl. EuR IV, 11-22), und an sein Geständnis, er habe bei der Waffen-SS gedient. Es hat den Anschein, als ob Grass Gefallen darin fand, gegen die Schienbeine zu treten. Wenn wir eini-

---

<sup>6</sup> Frank Schirrmacher, ‚Was Grass uns sagen will‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (4. April 2012) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/das-israel-gedicht-von-grass/eine-erlaeuterung-was-grass-uns-sagen-will-11708120.html> (zuletzt herangezogen am 30. April 2016). Auch über den Inhalt ist Schirrmacher nicht mild: „Gern hätte er [Grass], dass jetzt die Debatte entsteht, ob man als Deutscher Israel denn kritisieren dürfe. Die Debatte aber müsste darum geführt werden, ob es gerechtfertigt ist, die ganze Welt zum Opfer Israels zu machen, nur damit ein fünfundachtzigjähriger Mann seinen Frieden mit der eigenen Biographie machen kann.“

<sup>7</sup> <http://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809> (zuletzt herangezogen am 27. April 2016).

<sup>8</sup> Am 28. Mai 1971 wollen Anna Grass und Günter Grass *Peer Gynt* in der Inszenierung von Peter Stein in der Schaubühne am Halleschen Ufer sehen. Vor dem Anfang des Stückes kommt ‚das Kollektiv‘ – das heißt: alle Schauspieler, der Regisseur usw. – auf die Bühne und spricht ihre Ablehnung gegenüber Grass aus. Es kommt zu Ausrufen wie „Grass raus“, das Kollektiv will die Vorstellung erst anfangen, wenn Grass und seine Frau das Theater verlassen. Der Grund für dieses Debakel war das Programmheft zu Wolf Biermanns Stück ‚Der Dra-Dra‘. Für dieses Heft war der Chefdramaturg Heinar Kipphardt verantwortlich. Ursprünglich sollten als „Drachenbrut“ im Sinne der Biermann-Parabel 24 Bilder von westdeutschen Machthabern publiziert werden, unter denen Axel Cäsar Springer, Franz Joseph Strauß, aber auch Hans-Jochen Vogel, mit dem Grass Kampagne für die SPD geführt hat. Laut Kipphardt sollte zu den Photos der folgende Text stehen: „Die auf dieser und noch einer Seite abgebildeten Personen sind eine denkbare Auswahl von Drachen im Sinne des Stückes. Sie sind austauschbar. Nicht die Personen, ihre Funktionen sind wichtig“ (Uwe Naumann et al., *In der Sache Heinar Kipphardt*, (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1992), 46). Am Ende werden diese „Abschußlisten“ nicht publiziert, Grass hat aber die Pläne dafür mitbekommen und reagiert am 30. April 1971 in der Kolumne ‚Politisches Tagebuch‘ in der *Süddeutschen Zeitung* besonders hart. Hans-Jochen Vogel, der damalige Oberbürgermeister von München, will nicht länger einen Mann, „der zur Ermordung des Oberbürgermeisters auffordert“, beschäftigen. Der Kulturausschuss in München wollte den Vertrag von Kipphardt nicht verlängern, was, wie die Reaktion der Schauspieler vor der Vorstellung von *Peer Gynt* illustriert, heftige Reaktionen in der Theaterwelt – und gegen Grass – auslöste. Für die Zitate vgl. ‚Jagd auf Dra-Dra‘, *Der Spiegel*, (24. Mai 1971) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43243273.html> (zuletzt herangezogen am 30. April 2016).



ge seiner Reden heranziehen, wird schnell deutlich, dass er nicht nur Gefallen darin fand, es ist für Grass einer der Zwecke der Literatur, gegen die Schienbeine zu treten. So behauptete er in seiner Rede ‚Als Schriftsteller auch immer Zeitgenosse‘, die er 1986 in Hamburg auf dem internationalen PEN-Kongress hielt, Folgendes:

[Der Schriftsteller] will die Kehrseite ans Licht bringen. Er wühlt im Fluchtgepäck, er stochert im Kot der Mächtigen. Keine Leiche ist ihm erhaben genug: Er muß sie fleddern. Sein Blick auf zeitgenössisches Geschehen ist bewußt vorschnell und will die Politik fassen, bevor sie sich als Geschichte tarnt. Immerfort muß er Fassaden abklopfen, Fundamente abgraben, und jedesmal, wenn er der Gesellschaft schönste Übereinkünfte auffliegen läßt, sind es Krähen oder gar Pleitegeier, die ihren Lärm machen. (EuR III, 184)

Der Schriftsteller muss, so Grass, die andere Seite zeigen und darf dabei nicht zurückhaltend sein, um, wenn nötig, Leichen aus dem Keller zu holen. Er beschloss seine Rede auf dem PEN-Kongress mit der Feststellung, dass „Bücher dieser Art“ schmerzhaft sind: „Sie stoßen ab und fordern heraus, weil sie dem Leser, bei allem „Es war einmal“, penetrante Gegenwart zumuten.“ (EuR III, 186)

Es wäre aber falsch, Grass glattweg als *enfant terrible* zu bezeichnen. Obwohl der Schriftsteller als Zeitgenosse laut Grass „immer verquer zum Zeitgeist liegt“ (EuR III, 181), versucht er, mit Hilfe seiner literarischen Imagination auch Grenzen zu überspringen (vgl. EuR III, 388). Er gibt die Idee in seiner Rede, ‚Vom Überspringen der Grenzen‘, die er 1993 zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an der Universität Gdansk hielt, Ausdruck. Mit folgender Bemerkung beschließt er diese Rede:

Mein Verständnis von Literatur ist an viele miteinander streitende Wirklichkeiten gebunden; das bloße ästhetische Vergnügen konnte mir nicht genügen. Und weil meine Bücher offenbar grenzüberwindend sind, konnte ihnen auf Dauer – und jeglicher Zensur zum Trotz – keine Grenze gesetzt werden. [...] Sie [die Übersetzer] machen den Büchern Beine. Und mit ihrem Autor wissen sie aus Erfahrung, daß Grenzen nur da sind, um übersprungen zu werden. (EuR III, 388)

Grass hat sein Leben lang versucht, Grenzen zu überspringen: zwischen Polen und Deutschland, in seinen Anfangsjahren zwischen Düsseldorf und Paris, zwischen Danzig und Gdansk, zwischen Unschuld und Verantwortlichkeit, zwischen Politik und Literatur, zwischen Mann und Frau, zwischen östlicher und westlicher Kultur, zwischen Phantasie und Realität, zwischen Wort und Bild. In der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts hat wohl kein anderer Schriftsteller die Dringlichkeit offener ‚Grenzen‘ so prägnant formuliert wie Günter Grass: Er profiliert sich seit dem Anfang seiner künstlerischen Laufbahn als provokanter Grenzgänger zwischen zahlreichen ‚Welten‘, ohne diesen eindeutig zuzugehören. Programmatisch hierfür ist zum Beispiel die Tatsache, dass er, obwohl er während der 1960er Jahre aktiv Kampagne für die SPD geführt hat, erst 1982

Mitglied der SPD wurde. Zehn Jahre später verließ er die Partei wegen ihrer Asylpolitik wieder.<sup>9</sup>

Was in der Grassforschung bisher kaum bemerkt wurde, in dieser Arbeit aber an zentraler Stelle steht, ist, dass Grass auch innerhalb seiner Romane Grenzen überspringt. Weder Grass' Figuren noch seine Erzähler sind an ihre ‚Welten‘, in denen sie kreiert sind, gebunden. Sie bewegen sich frei durch die Romandiegesen hindurch und realisieren so öfters Metalepsen: alogische Überschreitungen zwischen der dargestellten Welt und der Welt, in der die Darstellung kreiert wird. Obwohl die Metalepse ein sehr altes Phänomen ist, bekommt sie in der Narratologie erst seit dem Ende der 1970er Jahre großzügige Beachtung. In anderen Kunstbereichen ist die Metalepse die jüngsten Jahre ebenfalls nicht mehr wegzudenken, wie der neulich publizierte Sammelband *Metalepsis in Popular Culture*<sup>10</sup> beweist. Die Metalepse verstößt gegen die Logik der Repräsentation und folglich auch gegen die Logik in der extratextuellen Welt, was ihre Anziehungskraft teils erklärt. Dass Grass sich aber wegen dieser alogischen Eigenschaft häufig der Metalepse bedient, ist, wie im Laufe meiner Dissertation erläutert wird, zweifelhaft. Ziel meiner Untersuchung ist, den Funktionen der Metalepse in sechs ausgewählten Werken von Grass nachzugehen und die Metalepse im Verhältnis zu anderen erzähltechnischen und thematischen Textelementen zu untersuchen. Die eigentliche Metalepsenanalyse geschieht auf zweierlei Ebenen. Einerseits liegt eine synchrone Analyse vor, bei der die Metalepse in den einzelnen Romanen untersucht wird. Andererseits wird eine diachrone Analyse, bei der die Funktion der Metalepse durch die verschiedenen Romane hindurch ausgewertet und eine Übersicht der Gebrauchsentwicklung verschafft wird, durchgeführt. Eine meiner Fragestellungen richtet sich auf die Metalepse, die sich auf eine Figur bezieht. Es wird nachgegangen, ob und wie die Metalepse die Darstellung der Figur beeinflusst. Die Funktion der Metalepse, die von dem Erzähler erwirkt wird, wird gleichfalls untersucht. Es stellt sich heraus, dass sie sich grundsätzlich unterscheidet je nach dem Werk, in dem sie erscheint. Übergreifend sei aber vorausgesetzt, dass eine bestimmte Gruppe dieser Metalepsen (die extratextuellen Metalepsen) zum Ziel hat, die Grenze zwischen der extratextuellen Realität und der Romandiegeese zu verwischen oder beide Welten „über Wortbrücken zu verbinden“ (GW, 13). Folglich erlaubt diese Metalepse, die Moral der erzählten Geschichte auf den Roman selbst zu projizieren, so dass diese Metalepsen, die vom Erzähler erwirkt werden, starke Momente der Reflexion

---

<sup>9</sup> Im Herbst 1992 vereinbarten CDU/CSU und SPD eine Neuregelung des Asylrechts. Durch die Änderung des Grundgesetzes, die 1993 durchgeführt wurde, wurden die Möglichkeiten, sich auf das Grundrecht auf Asyl zu berufen, eingeschränkt: vgl. Ulrich Herbert, *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland*, (München: Beck, 2001), 299. Grass hat sich der Änderung des Grundgesetzes offenkundig widersetzt, als seine Partei der Änderung beitrug, ist Grass aus der Partei ausgetreten.

<sup>10</sup> Karin Kukkonen und Sonja Klimek, *Metalepsis in Popular Culture*, (New York: de Gruyter, 2011).

einbauen. Klaus von Schilling bemerkt in dieser Hinsicht, dass der Leser „zur ständigen Beobachtung der Darstellung“<sup>11</sup> gezwungen wird.

Die Nicht-Beachtung von Grass' erzähltechnischen ‚Tricks‘ mit Erzählern und Figuren hängt mit einer allgemeinen Tendenz in der Grass-Forschung zusammen, bei der die Erzähltechnik weniger Aufmerksamkeit bekommt. Neben Erörterungen über Motivforschung, über das Verhältnis zwischen Literatur und Politik, Themen- und Strukturanalysen, Biographien und rezeptionsorientierten Werken ist zwar ein besonderes Interesse für den Erzähler zu spüren, der Schwerpunkt liegt hierbei aber auf das Verhältnis zwischen dem Autor Grass und seinen Erzählerinstanzen. Die Monografien von Stuart Taberner, Mathias Mertens und Rebecca Braun sind hier die aktuellsten Beispiele.<sup>12</sup> Die besondere Aufmerksamkeit für die öffentliche Wirkung der Person Günter Grass entspricht einer Tendenz in der Literatur und der Gesellschaft, auf die Braun in ihrer Forschung hinweist: Einerseits wird der Autor unter dem Einfluss von französischen post-strukturalistischen Denkern, wie Roland Barthes, seit den 1960er Jahren für tot erklärt, andererseits ist in der Öffentlichkeit ein nicht ablassendes Interesse für die Persona des Autors, für literarische Skandale oder für autobiographische Einzelheiten zu spüren.<sup>13</sup> Neuerdings lässt sich die Neugier auf das Leben eines Autors anhand des weltweiten Erfolges der sechsteiligen Serie *Min kamp* (2009-2011), die im Grunde nur banale Einzelheiten aus dem Alltag des norwegischen Schriftstellers Karl Ove Knausgård darstellt, nachweisen. Auch meine Arbeit berücksichtigt, wenn nötig, die Wechselbeziehung zwischen dem Autor und seinen Erzählern, der Schwerpunkt liegt aber nicht auf den möglichen Implikationen für das Bild des extratextuellen Autors, sondern auf der textinternen Bedeutung der Erzählerfiguren. In diesem Sinn ist meine Arbeit als eine Erweiterung der auf die Autorschaftsfunktionen fokussierenden Projekte zu betrachten: Auch ich beschäftige mich mit der Erzählsituation, wende mich aber nicht den für den Autor öffentlichen, sondern den textinternen Folgerungen der Erzählsituation zu. Grass' Erzähltechnik ist in der Sekundärliteratur allerdings nicht unbeachtet geblieben: Es gibt Beiträge über die erzähltechnischen Merkmale in Grass' Romanen, die betreffen aber sehr oft einzelne Texte oder sind in der Ausarbeitung eher beschränkt.<sup>14</sup> Renate Gers-

---

<sup>11</sup> Klaus von Schilling, *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass' Danziger Trilogie*, (Bielefeld: Aesthesis, 2002), 27.

<sup>12</sup> Vgl. Stuart Taberner, *Distorted Reflections: The Public and Private Faces of the Author in the work of Uwe Johnson, Günter Grass and Martin Walser, 1965-1975*, (Amsterdam: Rodopi, 1998); Mathias Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, (Weimar: VDG, 2005); Rebecca Braun, *Constructing Authorship in the work of Günter Grass*, (Oxford: Clarendon, 2008).

<sup>13</sup> Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 1.

<sup>14</sup> Erwähnenswert sind die folgenden Aufsätze: Idris Parry, ‚Aspects of ‚Günter Grass's narrative technique‘, *Forum for Modern Language Studies*, 3, 2 (1967), 99-114; Osman Durrani, „Here Comes Everybody“: An Appraisal of Narrative Technique in Günter Grass's *Der Butt*, *The Modern Language Review*, 75, 4 (1980), 810-822; Roger

tenbergs Monografie *Zur Erzähltechnik von Günter Grass* bildet da eine Ausnahme, ihre Studie stammt allerdings schon aus dem Jahr 1980 und braucht ein Update.<sup>15</sup> Die vorliegende Arbeit erforscht ein für Grass' Œuvre repräsentatives Korpus aus narratologischem Blickwinkel und versucht so, der Lücke in der Grass-Forschung ein wenig entgegenzukommen.

Günter Grass wurde am 27. Oktober 1927 im Vorort Langfuhr in Danzig, damals noch der Freien Stadt Danzig, geboren. Seit der Potsdamer Konferenz 1945 gehört Danzig zu Polen. Der ‚Verlust‘ seines Geburtsortes hat Grass' literarische Karriere tiefgehend geprägt. Er versucht, seine Stadt und ihre ruhmreiche Vergangenheit in seinen Werken literarisch aufleben zu lassen. Für Grass, dessen Werke „immer wieder, ja, zwanghaft von dieser Stadt, die einst Danzig hieß und in Trümmern unterging“ (EuR III, 386) handeln, ist Danzig der (kulturhistorische) Nabel der Welt. Er wuchs in einer Zweizimmerwohnung auf, und obwohl der Mangel an einem eigenen Raum ihn damals ärgerte, behauptete Grass später, dass gerade dieses Mangel ihn lehrte, ihn sogar zwang, seine Phantasie spielen zu lassen. Er musste sich in der Enge der Zweizimmerwohnung einen eigenen Raum schaffen, etwas, das ihm nur mit Hilfe seiner Imagination gelang.<sup>16</sup> Sein Militärdienst hat Grass denn auch als eine Befreiung aus der kleinlichen Wirklichkeit erfahren. Die Heimkehr in Ferienperioden erfuhr er eher als erstickend. Grass war, wie die meisten seiner Altersgenossen, Mitglied des Jungvolkes und der Hitlerjugend. Von Kindheit an war er von Hitler und dem Nationalsozialismus fasziniert. In seiner ‚Rede an einen jungen Wähler, der sich versucht fühlt, die NPD zu wählen‘ (1966) gesteht er: „Ich erinnere mich, daß [Goebbels'] Fangfrage: ‚Wollt ihr den totalen Krieg?‘ auch in mir, dem damals Sechzehnjährigen, opferbereite Weihestimmung auslöste und die Zustimmung vorwegnahm.“ (EuR I, 184) 1943 wurde er Flakhelfer und hat sich als Sechzehnjähriger freiwillig zur Marine gemeldet, aber sein Gesuch wurde in diesem Moment abgelehnt. Am Ende des Krieges, 1944, wurde er dennoch zur Waffen-SS einberufen<sup>17</sup>, wie

---

Hillman, ‚Erzähltechnische Probleme in *Katz und Maus*‘, *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, hg. v. Rolf Klopfer und Gisela Dillner, (Stuttgart: Kohlhammer, 1981), 319-326; Michel Minden, ‚Implications of the Narrative Technique in *Der Butt*‘, *Günter Grass' Der Butt: Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady et al., (London: Clarendon, 1990), 187-203; Beate Schirrmacher, ‚Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel‘, *Points of arrival: travels in time, space and self*, (Tübingen: Francke, 2008), 119-128.

<sup>15</sup> Renate Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, (Heidelberg: Winter, 1980).

<sup>16</sup> Vgl. Günter Grass, ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, hg. v. Klaus Stallbaum, (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987), 258. Im Folgenden wiedergegeben als: ‚Titel des Gesprächs‘, Datum des Gesprächs, *Gespräche*, Seite.

<sup>17</sup> In einem Brief an den Stadtpräsidenten Pawel Adamowicz schreibt Grass 2006: „wie ich mich in meiner jugendlichen Verblendung als 15-Jähriger zur U-Boot-Waffe melden wollte, doch nicht angenommen wurde. Anstelle wurde ich im September 1944 als annähernd 17-Jähriger ohne mein Zutun zur Waffen-SS eingezogen. Das geschah in dieser Zeit nicht Wenigen meines Jahrgangs. Die zwei Wochen militärischen Einsatzes

er 2006 in *Beim Häuten der Zwiebel* gestanden hat. Er wurde als Panzerschützer ausgebildet und der Panzer-Division 'Jörg von Frundsberg' zugeteilt.<sup>18</sup> Die letzten Monate des Krieges befand er sich mit seiner Division an der Ostfront. Seine Division geriet unter sowjetischen Beschuss, wobei mehr als die Hälfte der Kompanie starb.<sup>19</sup> Seitdem ist Grass davon überzeugt, nur zufällig überlebt zu haben.<sup>20</sup> In Cottbus wurde er verletzt. Danach wurde er nach Marienbad geschickt, wo er in amerikanische Kriegsgefangenschaft geriet. 1946 wurde er aus der Kriegsgefangenschaft entlassen. Bevor er 1947 eine Steinmetzlehre in Düsseldorf anfang, hat er eine Weile in einem Kalibergwerk gearbeitet, eine Erfahrung, die ihm bei der Arbeit an *Hundejahre* von Nutzen war. 1948 fing er ein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie an. 1953 zog er nach Berlin um und wechselte die Hochschule: Er wurde Schüler des Bildhauers Karl Hartung an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Grass schloss 1956 sein Studium ab und wurde zum Meisterschüler ernannt. Obwohl er als Bildhauer ausgebildet ist, trifft der Begriff 'Künstler' auf Grass wie auf keinen anderen zu: Er entpuppte sich als Lyriker, Dramatiker, Zeichner, Graphiker, Bildhauer und Prosaschriftsteller. Wegen des Ballettstudiums von Anna Schwarz, mit der Grass seit 1954 verheiratet war, zogen die beiden 1956 nach Paris um. Dort fing Grass mit der Vorbereitung von *Die Blechtrommel* an, seinem *magnum opus*, das 1959 erschien und dem Schriftsteller zu weltweitem Ruhm verhalf. Ab 1961 engagierte Grass sich in der SPD. Zuerst warf er sich als Verfasser von Willy Brandts Reden auf, 1965 und 1969 nahm er aktiver an den Bundestagswahlkämpfen teil. *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* ist die Niederschrift der 1969er Wahlkampagne. Grass ist ein international anerkannter Schriftsteller, wird innerhalb von Deutschland aber eher als *enfant terrible* betrachtet. „Günter Grass hat in Nachkriegsdeutschland polarisiert wie kein Zweiter“<sup>21</sup>, so wird er in der *Hannoverschen Zeitung* nach seinem Tod erinnert. Mit seinem Geständnis in *Beim Häuten der Zwiebel* und mit seinen letzten in Zeitungen publizierten Gedichten ('Europas Schande' (2012) und 'Was gesagt werden muss' (2012)) hat er seinen

---

vom Beginn bis gegen Ende April 1945 habe ich nur zufällig überlebt.“ : Grass, *Sechs Jahrzehnte*, hg. v. G. Fritz Margull und Hilke Ohsoling, (Göttingen: Steidl, 2014), 515. Auch in verschiedenen Interviews legt Grass Wert darauf, dass er sich nicht freiwillig zur Waffen-SS gemeldet hat. Vgl. u.a. Grass, 'Ik ben als een idioot tot op het laatste in de eindoverwinning blijven geloven' – Gespräch mit Arnon Grünberg, *Knack*, (13. April 2014); Lobbyismus und Literatur: Günter Grass im Interview <https://www.youtube.com/watch?v=6g0DDB4NyNU> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).

<sup>18</sup> Vgl. Volker Neuhaus, *Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*, (Göttingen: Steidl, 2012), 78.

<sup>19</sup> Vgl. Neuhaus, *Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*, 78.

<sup>20</sup> Vgl. u.a. Grass, 'Ik ben als een idioot tot op het laatste in de eindoverwinning blijven geloven'; Von der Überlebensfähigkeit der Ketzer', *EuR* III, 441-449.

<sup>21</sup> Jutta Rinas, 'Nachruf zum Tod von Günter Grass. Eine deutsche Instanz', *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, (13. April 2015) <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Nachruf-zum-Tod-von-Guenter-Grass> (zuletzt herangezogen am 30. April 2016).

Ruf als Provokateur nur bestätigen können. Grass ist mit zahllosen Preisen ausgestattet worden, von denen der Nobelpreis für Literatur, der ihm 1999 für sein ganzes Œuvre vergeben wurde, das höchste Ansehen hat.

In *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* beschreibt der Ich-Erzähler anhand einer Vergleichung mit dem Stein aus Camus' *Le mythe de Sisyphe*, wie er seiner Arbeit als Schriftsteller gegenüber steht: „Was aber ist mein Stein? Die Mühsal der nicht ausgehenden Wörter? Das Buch das dem Buch das dem Buch folgt? [...] Deshalb verlache ich jede Idee, die mir die letzte Ankunft, die endliche Ruhe des Steins auf dem Gipfel verspricht“ (KG, 100-101). Das Glück liegt für den Ich-Erzähler darin, immer wieder neu anfangen zu müssen. In einem Gespräch mit Siegfried Lenz bekundet Grass, dass er den Ich-Erzähler in *Kopfgeburten* seine eigenen Ansichten in Bezug auf die Schriftstellerei verkünden lässt.<sup>22</sup> Während des Interviews wiederholt der Autor nämlich, dass die Gewissheit, „der Stein“ wartet unten auf ihn, ihn zu einem glücklichen Menschen macht. Mertens fügt dem Glück des immer Weiterschreibens eine weitere Dimension hinzu: die ständige Auseinandersetzung Grass' mit sich selbst, eine Idee die auch in *Kopfgeburten* anwesend ist.

Ich steige nicht aus. Versuche ich es, steige ich immer (scheinbar nur anderswo) hinterrücks in die alten Verträge ein. Meine abgetretenen Fluchtstiefel. Oft muß ich Anlauf aus entlegenen Jahrhunderten nehmen, um wieder gegenwärtig zu sein. Es war einmal. Es ist einmal. Es wird einmal mehr gewesen sein. Neugierig bin ich auf die achtziger Jahre: ein Zeitgenosse, der sich einmischt. Na schön, ich pfeife im Wald. Ich träume heroisch. Ich wälze den talsüchtigen Stein bergauf und zitiere dabei. Ich reise und nehme mich mit. (KG, 148)

In seiner Monografie *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass* beschreibt Mertens, wie Grass im Laufe seiner schriftstellerischen Karriere sich selbst zum Material macht, „das er bearbeiten muß und das zur Grundlage für eine erneute Bearbeitung werden kann. Der Inhalt seiner Arbeit ist er selbst in seinem Verhältnis zu seiner Arbeit.“<sup>23</sup> Der endlose Kreislauf, der für Sisypheos eine Strafe der Götter war, ist für Grass eine kontinuierliche Neuerfindung des eigenen Selbst und „wird ihm

---

<sup>22</sup> Vgl. ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 278-279. Siegfried Lenz weist während dieses Gesprächs darauf hin, dass Albert Camus, auf den der Ich-Erzähler hinweist, dem Mythos eine andere Bedeutung als die des Ich-Erzählers zugeschrieben hat. In Camus' *Le mythe de Sisyphe* erscheint Sisypheos, um die Absurdität der menschlichen Existenz zu zeigen. Gemäß Camus gelingt es Sisypheos aber aus dem Bewusstsein des eigenen Unglücks seiner Existenz einen neuen Sinngehalt zu geben, und darin sieht Camus Sisypheos' Glück.

<sup>23</sup> Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, 235.

zur Grundbedingung seiner Existenz“<sup>24</sup>, wie der letzte Satz des oben zitierten Fragments – „Ich reise und nehme mich mit“ – impliziert.

Aufgrund der Erzählsituation unterscheide ich in Grass' Œuvre<sup>25</sup> vier chronologisch geordnete Schreibphasen. Die erste Phase umfasst die Werke *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961), *Hundejahre* (1963) – die drei Werke bilden Grass' *Danziger Trilogie*, ein Begriff, der ursprünglich aus verlegerischen Gründen den drei Romanen gegeben wurde und sich weltweit verbreitet hat – und *örtlich betäubt* (1969). In den vier Werken hat ein Ich-Erzähler, der zugleich eine fiktionale Figur im Buch ist, das Wort. Eine zweite Schreibphase zeichnet sich durch den Gebrauch eines Autor-Ich ab: Der Ich-Erzähler ähnelt dem extratextuellen Autor Günter Grass in größerem oder in geringerem Maße. Es ist von einer textuellen Projektion des extratextuellen Autors die Rede (siehe dazu 3.1.1. Autor-Ich vs. Erzähler-Ich). Die zweite Schreibphase enthält die Werke *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972), *Der Butt* (1977), *Das Treffen in Telgte* (1979), *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* (1980) und *Die Rättin* (1986). In Grass' dritter Schreibphase bleibt ein Autor-Ich präsent, es steht aber nicht mehr, wie in der zweiten Phase, an zentraler Stelle. Die Phase umfasst *Unkenrufe* (1992), *Ein weites Feld* (1995), *Mein Jahrhundert* (1999) und *Im Krebsgang* (2002). Auch innerhalb dieser Gruppe ist eine Entwicklung des Ich zu spüren: Während in *Unkenrufe* das Autor-Ich noch der Erzähler ist – aber schon von Alexander und Alexandra, den Protagonisten, über die er berichtet, in den Hintergrund gedrängt wird –, ist das Autor-Ich in *Im Krebsgang* zwar noch anwesend, aber nicht mehr als Erzähler. Das Autor-Ich ist hier der ‚Auftraggeber‘ der Geschichte: Es ermutigt Paul, den Sohn von Tulla Pokriefke und den eigentlichen Erzähler, dazu, über die Schiffskatastrophe mit der ‚Wilhelm Gustloff‘ zu erzählen. In *Ein weites Feld* hat das Ich sich zu einem Wir verdoppelt, dies ändert aber nichts Grundsätzliches an der Erzählsituation im Vergleich zu z. B. *Unkenrufe*. Die Verdoppelung des Erzähler-Ich wird in *Mein Jahrhundert* auf die Spitze getrieben: Das Ich pluralisiert sich und wird zu einem Erzähler in jedem Jahr des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Zeitzeugen befinden sich in variabler Distanz zu den historischen Ereignissen, über die sie berichten. Nur in einigen Jahren ist der Erzähler hier ein Autor-Ich. Die ersten drei Schreibphasen haben eine ausgearbeitete extradiegetische Welt gemeinsam. Das heißt, dass die Welt, in der erzählt wird, dermaßen ausgearbeitet ist, dass sie zu einem wichtigen inhaltlichen Teil der Geschichte wird. Folglich gibt es eine Trennung – aber allerdings keine konsequente – zwischen dem Erzähler als Erzähler und dem Erzähler als Gegenstand seiner Geschichte. Darüber hinaus wird in jedem Roman suggeriert, dass die sich in der extradiegetischen Welt zu-

---

<sup>24</sup> Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, 235.

<sup>25</sup> Ich werde in meiner Arbeit lediglich Grass' epische Werke diskutieren. Seine (politischen) Tagebücher, Gedichtbände, Dramen, Ballette, Texte mit Zeichnungen (wie *Zunge Zeigen* und *Totes Holz*) schließe ich nicht mit ein.

tragende Schreibaarbeit den Roman, den der Leser in der Hand hat, betrifft: Der Schreibprozess des Romans wird im Roman beleuchtet. Dies ändert sich in der vierten und letzten Schreibphase, die Grass' letzte Werke umfasst: *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), *Die Box* (2008) und *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* (2010), die sogenannte *Erinnerungstrilogie*. Das Autor-Ich steht in der *Erinnerungstrilogie* erneut an zentraler Stelle, nur in *Die Box* ist dies nicht sofort offenkundig. Die extradiegetische Welt ist, im Kontrast zu den anderen Phasen, nicht mehr (ausführlich) vorhanden. Der Erzähler als Erzähler und der Erzähler als Gegenstand der Geschichte fallen daher zusammen. Die im Verlauf des ganzen Œuvres konsequente Wahl für einen Ich-Erzähler ist keine beliebige. Sie erlaubt Grass einerseits eine Spielerei mit der eigenen Identität und denen seiner Erzähler. Andererseits bietet ein Autor-Ich als Erzähler verschiedene Möglichkeiten, um das eigene Schreiben und die eigene Person (un)verhüllt zu kommentieren. Innerhalb von Grass' Œuvre lässt sich eine Entwicklung spüren, bei der der extratextuelle Autor letztendlich zu einer intratextuellen Figur wird (siehe dazu 3.1.4).

Das in dieser Arbeit zu erforschende Korpus umfasst sechs Werke: *Katz und Maus*, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Der Butt*, *Die Rättin*, *Die Box* und *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*. Die Auswahl der Werke gründet erstens auf einer chronologischen Erwägung: die Werke stammen aus verschiedenen Schaffensperioden. Zweitens wurde die Forschungsrelevanz betrachtet: Romane, die bisher weniger Aufmerksamkeit bekamen, sind mit aufgenommen – ich denke dann vor allem an *Die Box* und *Grimms Wörter*. Drittens spielte die narratologische Vergleichbarkeit eine Rolle bei der Auswahl der Werke: Alle Romane im Korpus zeigen ein ähnliches, aber sich graduell entwickelndes Erzählkonzept auf, das die im ganzen Œuvre vorzufindende Entwicklung von Autor zur Figur widerspiegelt.

Die Novelle *Katz und Maus* ist der zweite Teil der *Danziger Trilogie*. *Katz und Maus* präsentiert eine bündige, jedoch komplexe Geschichte, die auf den Umgang mit der deutschen Kriegsvergangenheit gerichtet ist. *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* ist Grass' erster Roman, in dem ein Autor-Ich als Ich-Erzähler aufgeführt wird. Das *Tagebuch* berichtet über Grass' Wahlkampf für die SPD und erzählt zugleich über das Schicksal der Juden während des Zweiten Weltkriegs. *Der Butt* und *Die Rättin* sind, was die Thematik und Struktur anbelangt, komplementäre Werke. Sie charakterisieren Grass' Hinwendung zur politischen, geschlechtsspezifischen und ökologischen Bewusstwerdung der 1970er und 1980er Jahre. Die neuesten Romane *Die Box* und *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* sind stärker autobiografisch gefärbt. *Die Box* thematisiert das Verhältnis des Ich-Erzählers zu seiner Familie, hebt dabei auch die Herstellung seines eigenen Werkes hervor. *Grimms Wörter* erzählt anhand einer Biographie der Grimmbrüder über das eigene Leben und erläutert die politische Stellungnahme des Ich-Erzählers.

Die sechs Werke werden aufgrund ihrer narrativen Eigenschaften in drei Gruppen eingeteilt, ohne dabei die Chronologie aus dem Blick zu verlieren. Die Titel der Kapitel, in denen die Gruppen analysiert werden, verweisen jeweils auf die spezifische Erzählsi-



tuation der involvierten Werke. Die erste Gruppe enthält die Novelle *Katz und Maus*, in der ein Erzähl-Ich, Pilenz, über seine Jugend berichtet. Der Titel des ersten Kapitels, „Ich, Pilenz, was tut mein Vorname zur Sache“, illustriert, dass der Ich-Erzähler in der Novelle *Katz und Maus* mit einer fiktionalen Figur aus der Geschichte zusammenfällt. Die extradiegetische Welt, in der der erwachsene Pilenz erzählt, ist in hohem Maße ausgearbeitet.

In die zweite Gruppe, die im Kapitel „Ich, das bin ich jederzeit“ analysiert wird, sind *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Der Butt* und *Die Rättin* aufgenommen. Im Vergleich zu der ersten Gruppe hat eine Verschiebung der Erzählerfigur stattgefunden: Der Erzähler ist immer noch ein Ich-Erzähler, präsentiert sich aber als Autor-Ich, was heißt, dass er biografische Züge mit dem extratextuellen Autor teilt. Dieses Autor-Ich tritt in den drei Werken offenkundig auf den Vordergrund, was der Titel des Kapitels „Ich, das bin ich jederzeit“ illustriert. Auch in dieser Gruppe ist die Rede von einer ausgearbeiteten extradiegetischen Welt. Das *Tagebuch* hat in dem hier zu erforschenden Korpus eine ambig Position, weil seine Erzählstruktur zu zwei der zu analysierenden Gruppen gehört. Die Struktur entspricht jener von *Die Box* und von *Grimms Wörter* in hohem Maße, weil in den drei Romanen auffällig ein Autor-Ich das Wort hat. *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* ist aber auch eine Vorstudie für *Der Butt* und *Die Rättin* gewesen, denn gerade die Experimente mit dem Autor-Ich in dem *Tagebuch* haben die Erzählstruktur in *Der Butt*, und später die in *Die Rättin*, ermöglicht.<sup>26</sup> Obwohl das Erzähl-Ich in den zuletzt genannten Romanen im Vergleich zum *Tagebuch* weiter fiktionalisiert ist, optiere ich dennoch dafür, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* bei der Gruppe mit *Der Butt* und *Die Rättin* unterzubringen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung ist die stark ausgearbeitete extradiegetische Welt, die das *Tagebuch*, *Der Butt* und *Die Rättin* gemeinsam haben. In *Die Box* und *Grimms Wörter* fehlt eine solche ausgearbeitete extradiegetische Welt.

Die dritte Gruppe umfasst, wie soeben erwähnt, die letzten Werke, *Die Box* und *Grimms Wörter*. Auf den ersten Blick scheint es keinen Unterschied mit der zweiten Gruppe, und vor allem mit *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, zu geben: Auch in den jüngsten Romanen wird die Geschichte von einem Autor-Ich vermittelt. Die Analysen bekunden aber, dass die Erzählerfigur sich inzwischen in die Diegese hinein bewegt hat: Der extradiegetische Erzähler ist in seine Geschichte abgestiegen. Damit einhergehend, gibt es in dieser Gruppe keine ausgearbeitete extradiegetische Welt mehr, was der aus einer neutralen Erzählinstanz heraus geäußerte Titel „Es war einmal ein Vater“ suggeriert.

---

<sup>26</sup> Fritz J. Raddatz, „Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft: heute lüge ich lieber gedruckt“, *Die Zeit*, (19. August 1977) <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

Meine Arbeit setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Im ersten, theoretischen Teil, das die ersten zwei Kapitel umfasst, bespreche ich die narrative Metalepse. Ich gehe im ersten Kapitel dem Ursprung des Phänomens nach, um im zweiten Kapitel einen Überblick der aktuellsten und meist relevanten narrativen Metalepsenmodelle zu geben. Anhand dieser Modelle habe ich eine eigene Definition der Metalepse und ein eigenes Modell hergestellt, die ich im zweiten Kapitel vorstelle. Von größter Wichtigkeit in dieser Arbeit ist die Auswirkung der Metalepse: Ich will den Effekten der Metalepse in sechs Werken von Grass nachgehen. Wie sich herausstellen wird, ist es möglich, Tendenzen der Metalepsen-Auswirkung zu systematisieren; ein Modell mit spezifischen Effekten herzustellen, ist aber unmöglich. Dies hat erstens damit zu tun, dass die Effekte der Metalepse in sehr hohem Maße textabhängig sind. Zweitens beeinflusst auch die Wechselwirkung mit anderen narrativen Phänomenen die Auswirkung der Grenzüberschreitung. Der theoretische Teil präsentiert also einige Konzepte, die notwendig sind, um die Analysen durchführen zu können, eine Brücke nach Grass' individuellen Werken zu schlagen, gibt in dieser Phase der Arbeit noch nichts Neues her.

Den zweiten Teil der Arbeit fange ich mit einem Forschungsüberblick über Grass' Erzähltechnik an. Auf der Grundlage der wichtigsten Forschungsbefunde spezifiziere ich meine Untersuchungsfragen. Danach werden die sechs Werke von Grass anhand des im ersten Teil entwickelten Modells einer narratologischen Analyse unterzogen. Die Hauptfrage ist, welche spezifische Auswirkung die Metalepse in jedem Werk hat, und wie sie sich zu den anderen vorhandenen narrativen Elementen verhält. Was die Figuren betrifft, wird der Einfluss der Metalepse auf ihre Darstellung analysiert. Was den Erzähler und den Erzählprozess anbelangt, wird zuerst nachgegangen, ob, und wie, die Metalepse die Macht des Erzählers betont oder unterminiert. Dazu wird der Einfluss der Metalepse auf die Darstellung des Erzähl- und Schreibprozesses erforscht.

In der Schlussfolgerung werden die Befunde, die die separaten Analysen hergeben, zusammengebracht und wird die Entwicklung des Metalepsengebrauchs im Verlauf der sechs Romane besprochen. Darüber hinaus wird untersucht, welche allgemeinen Gebrauchstendenzen der Metalepse sich im Korpus finden lassen.

# Kapitel 1

## Die narrative Metalepse

### 1.1 Einführendes: Ein intermediales Phänomen

Ein weißes Papier, aus dem zwei lebensgroße Hände nach oben kommen und so das Papier zu verlassen scheinen. Beide Hände halten einen Bleistift, mit dem sie sich gegenseitig die Handgelenke und Hemdsärmel auf das Papier zeichnen. Dies sorgt dafür, dass beide Hände sich gleichzeitig zu schaffen scheinen. Wir kennen sie alle: Maurits Cornelis Eschers berühmte Zeichnung ‚Tekenen‘<sup>27</sup>, die einen nach unserer Weltauffassung unmöglichen Sachverhalt darstellt. Das Unmögliche in dieser Zeichnung situiert sich auf zwei Ebenen: Einerseits verlassen beide Hände den Raum ihrer Repräsentation; sie steigen aus dem Blatt heraus und überschreiten so die Grenze zwischen der dargestellten Welt – der Welt, die auf das Papier gezeichnet wird – und der darstellenden Welt – der Welt, in der die beiden Hände gezeichnet werden –, so dass ein nicht logisch einzuordnendes Paradox in dem Aufbau der Zeichnung entsteht. Darüber hinaus können wir uns nicht vorstellen, dass eine Hand die andere kreiert, während suggeriert wird, dass die kreierte Hand gleichzeitig auch die kreierende ist. Eine Repräsentation verlangt einen Verfasser, in ‚Tekenen‘ aber fallen Verfasser und Repräsentation zusammen. Douglas Hofstadter umschrieb 1979 die Verschachtelung zweier (normalerweise) hierarchischer Ebenen – des Zeichnenden und des Gezeichneten – als eine ‚verschlungene Hierarchie‘ (*tangled hierarchy*). Eine so genannte ‚verschlungene Hierarchie‘ ist ein System, in dem, Hofstadter zufolge, eine ‚merkwürdige Schleife‘ (*strange loop*) – eine üblichere Übersetzung lautet ‚Möbiusschleife‘ – auftritt.<sup>28</sup> Diese Möbiusschleife manifestiert sich,

---

<sup>27</sup> Vgl. Anhang, Abbildung 1, 293.

<sup>28</sup> Vgl. Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*, (London: Penguin Books, 1979), 18. Hofstadter unterscheidet eine Hierarchie von einer Heterarchie, die er als ein System, in dem es keine höchste

wenn wir uns nach einem aufsteigenden oder absteigenden Gang durch die Niveaus eines bestimmten hierarchischen Systems unerwartet aufs Neue auf unserem Anfangspunkt befinden, eine Bewegung, die von Eschers Zeichnung deutlich illustriert wird.<sup>29</sup> Hofstadter bemerkt, dass die Zeichnung gegen alle Logik verstößt. Sie ist nur denkbar, wenn wir eine ‚unantastbare Ebene‘ dazudenken: die Ebene, auf der Escher die beiden Hände zeichnet. Die Zeichnung von Escher ist eines der berühmtesten Beispiele solcher unlogischer Tricks, aber auch in anderen kulturellen Domänen finden sich ähnliche Beispiele.

Pere Borrell del Casos Gemälde *Escapando de la crítica* (1874) bietet ein treffendes Beispiel für die Malerei.<sup>30</sup> Das Unlogische in diesem Gemälde ist der Fluchtversuch des Jungen: Der abgebildete Junge versucht, dem Gemälde, dessen Grenze durch den gemalten Holzrahmen gebildet wird, zu entfliehen. Mit diesem Versuch will der Junge seiner Welt entkommen und so die Grenze zwischen der darstellenden und der dargestellten Welt überschreiten, was auch hier ein Paradox in der Struktur ergibt (eine Möbiusschleife, wie in ‚Tekenen‘, ist in diesem Beispiel nicht vorhanden). Der von del Caso angewendete Eingriff wird oft als *trompe-l'œil* definiert, eine Maltechnik, die uns so realistisch erscheint, dass sie eine optische Täuschung bewerkstelligt. Wichtig zu bemerken ist, dass die Überschreitung zwischen der dargestellten und der darstellenden Welt nur suggeriert werden kann: Eine ‚wirkliche‘ Überquerung ist innerhalb der zwei- und dreidimensionalen Künste unmöglich.<sup>31</sup>

Dass solche nicht logische Repräsentationen nicht an die Elitekultur gebunden sind, beweist u. a. der schottische Comiczeichner Grant Morrison. Er zeigt sich ein Meister im Zeichnen von ‚nicht logischen Vorstellungen‘, wie der Umschlag seiner Bildergeschichte ‚Flex Mentallo‘<sup>32</sup> illustriert.<sup>33</sup> Der Comicheld verlässt offenkundig seine Welt, denn wir sehen ihn in den Abbildungen der Geschichte, und zugleich steht er buchstäblich auf dem Umschlag des Comics.

---

Ebene gibt, beschreibt (142). Hofstadter meint, diesen Term Warren McCulloch zu entleihen, einem der ersten Kybernetiker. Obwohl Hofstadter in seiner Anthologie nie den Begriff ‚Metalepse‘ benutzt, verweisen die von ihm beschriebenen Systeme schon auf die Metalepse. Viele Theoretiker haben ihm denn auch Begriffe entnommen.

<sup>29</sup> Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, 18. In seiner Monografie benutzt Hofstadter beide Begriffe, Möbiusschleife und verschlungene Hierarchie, häufig als Synonyme.

<sup>30</sup> Vgl. Anhang, Abbildung 2, 294.

<sup>31</sup> Für Näheres zu Metalepsen in der Malerei siehe u. a. Georges Roque, ‚Sous le signe de Magritte‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 263-276.

<sup>32</sup> Vgl. Anhang, Abbildung 3, 295.

<sup>33</sup> Für Näheres zu Metalepsen in Comics siehe u. a. Jeff Thoss, ‚Unnatural Narrative and Metalepsis: Grant Morrison’s Animal Man‘, *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, hg. v. Jan Alber und Rüdiger Heinze, (Berlin: de Gruyter, 2011), 189-209; Karin Kukkonen, ‚Metalepsis in Comics and Graphic Novels‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 213-231.

Die nicht logischen Vorstellungen sind darüber hinaus nicht nur innerhalb unbeweglicher Repräsentationen möglich. Auch in Filmen sind sie heutzutage nicht mehr wegzudenken. Woody Allen hat sich als ein Meister in derartigen nicht logischen Szenen erwiesen, wie wir sie u. a. in *The Purple Rose of Cairo* vorfinden: Cecilia, eine junge Frau, verliebt sich maßlos in Tom, eine Figur aus dem Film (in dem Film) ‚The Purple Rose of Cairo‘.<sup>34</sup> Tom entscheidet sich, seine (dargestellte) Welt zu verlassen, um in der (darstellenden) Welt bei Cecilia verweilen zu können, was merkwürdige Folgen nach sich zieht: Der Film kann in den Kinos nicht länger gezeigt werden, weil der Protagonist verschwunden ist. Plötzlich kommt Gil zum Vorschein, der Schauspieler, der die Rolle von Tom auf sich genommen hat. Cecilia steht jetzt vor der herzerreißenden Wahl zwischen Gil und Tom, zwischen Fiktion und Realität. Auch neuere Filme nutzen die Existenz verschiedener Welten aus. So ist *The Truman Show*<sup>35</sup> um diese Idee aufgebaut, *The Matrix*<sup>36</sup> stellt ebenfalls die Existenz (und die Durchbrechung) verschiedener paralleler Welten dar, und *Inception*<sup>37</sup> repräsentiert (am Ende) eine Traumwelt in einer Traumwelt in einer Traumwelt und die Überschreitung der Grenzen zwischen den Traumwelten.<sup>38</sup> Es hat den Anschein, als ob ‚dem Trick‘ in Filmen noch ein langes Leben beschieden ist.

Das Theater erweist sich als das geeignetste Medium, um nicht logische Überschreitungen zwischen verschiedener Welten zu inszenieren, weil, wie oben schon angegeben, es nur in dieser vierdimensionalen Kunstform ist, dass sie auch ‚wirklich‘ realisiert – und nicht nur suggeriert – werden können. Ein Schauspieler, der etwas zum Schreiben braucht und sich dafür an das Publikum wendet, durchbricht die sogenannte vierte Mauer und überquert damit wortwörtlich die Grenze zwischen der dargestellten Welt und der Welt, in der dargestellt wird. Modernes Theater geht oft noch ein Stück weiter und löscht die Grenze zwischen Repräsentation und präsentierender Instanz völlig. So spielt es öfters nicht mehr auf einer Bühne, sondern zum Beispiel auf der Straße, und auch die Zuschauer bekleiden häufig eine wesentliche Rolle in dem Aufbau eines Stü-

---

<sup>34</sup> Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, (Orion Pictures, 1985).

<sup>35</sup> Peter Weir, *The Truman Show*, (Paramount Pictures, 1998).

<sup>36</sup> Lilly Wachowski und Lana Wachowski, *The Matrix*, (Warner Bross Pictures, 1999).

<sup>37</sup> Christopher Nolan, *Inception*, (Warner Bross Pictures, 2010).

<sup>38</sup> Für Näheres zu Metalepsen in Filmen und Fernsehreihen siehe u. a. Erwin Feyersinger, ‚Metaleptic TV Crossovers‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 127-157; Jean-Marc Limoges, ‚Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the Boundaries of Transgression‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 196-212; Keyvan Sarkhosh, ‚Metalepsis in Popular Comedy Film‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek (New York: de Gruyter, 2011), 158-170; Jeff Thoss, „Some weird kind of video feedback time warp zapping thing“: Television, Remote Controls, and Metalepsis‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 171-195.

ckes.<sup>39</sup> Auch innerhalb von Theaterstücken wird schon länger mit unlogischen Überschreitungen experimentiert. Luigi Pirandello schrieb das 1921 uraufgeführte Drama *Sei personaggi in cerca d'autore*, das, wie der Name verrät, von sechs Figuren auf der Suche nach einem Autor handelt.<sup>40</sup> In diesem Stück wird die vierte Mauer zwar nicht durchbrochen, innerhalb des Stückes wird die Grenze zwischen der Welt der Darstellung und der darstellenden Welt schon aufgelöst. Wie später im Kapitel erklärt wird, gibt es sogar in altgriechischen Dramen schon Verstöße gegen die Grenze zwischen beider Welten.

Alle hier besprochenen „Eingriffe“, „Tricks“, „Möbiusschleifen“, „verschlungenen Heterarchien“ oder „nicht logischen Überschreitungen“ verweisen auf die bei einer Metalepse wirksamen Prinzipien, bei der die Grenze zwischen der Welt der Darstellung und der Welt des Dargestellten überschritten wird. Hieraus ergibt sich eine nach unserer Weltauffassung Unmöglichkeit, die, wie weiter in der Arbeit erklärt wird, als Strukturparadox bezeichnet werden kann. Der soeben skizzierte Überblick macht deutlich, dass die Metalepse nicht an eine Kunstform gebunden ist, sie findet sich in verschiedenen Domänen, in *high* wie in *low-culture*. Die letzten Jahrzehnte wurden mehrere Projekte, die den intermedialen Charakter der Metalepse analysieren, angelegt, von denen der Sammelband *Metalepsis in Popular Culture* eines der neuesten Beispiele ist (2011).<sup>41</sup>

Vorliegendes Forschungsprojekt konzentriert sich aber auf eine metaleptische Form, die noch nicht zur Sprache kam: die narrative Metalepse. Ein klassisches Beispiel einer narrativen Metalepse finden wir in Woody Allens *The Kugelmass Episode*.<sup>42</sup> In dieser Kurzgeschichte verliebt sich der Protagonist, Professor Kugelmass, so stark in Flauberts *Madame Bovary*, dass er sich entscheidet, in die diegetische Welt von *Madame Bovary* zu migrieren, um ihr seine Liebe zu gestehen. Weiter in der Geschichte reisen die beiden nach dem New York der 1970er Jahre, Kugelmass' diegetischer Welt. Das Auftauchen von *Madame Bovary* in einer Kurzgeschichte von Woody Allen wird traditionell als ontologische Metalepse betrachtet, eine Behauptung, mit der ich, wie ich später erläutern werde, nicht einverstanden bin.

Gérard Genette schreibt 2004 in seiner Monographie *Métalepse. De la figure à la fiction*: „Je crains d'être, par quelques pages déjà anciennes, un peu responsable de l'annexion au champ de la narratologie d'une notion qui appartient originellement à celui de la

---

<sup>39</sup> Für Näheres zu Metalepsen im Theater siehe u. a. Harald Fricke, 'Pop-Culture in History: Metalepsis and Metareference in German and Italian Music Theatre', *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 252-267; Nina Tecklenburg, *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*, (Bielefeld: Transcript, 2014), u. a. 114-115.

<sup>40</sup> Luigi Pirandello, 'Sei Personaggi in cerca d'autore', 1921.

<sup>41</sup> Karin Kukkonen und Sonja Klimek, *Metalepsis in Popular Culture*.

<sup>42</sup> Woody Allen, 'The Kugelmass Episode', *Side Effects*, (New York: Ballantine Books, 1980), 59-78.

rhétorique“<sup>43</sup> und verweist mit dieser Äußerung auf seine Erwähnung und Definition des Phänomens ‚narrative Metalepse‘ in *Figures III*.<sup>44</sup> Tatsächlich, seitdem Genette den Begriff 1972 aufgegriffen hat, hat sich die Metalepse von einem marginalen in ein zentrales narratologisches Phänomen verwandelt, das in hohem Maße zur Entwicklung der postklassischen Narratologie beigetragen hat. Dem Phänomen, obwohl also schon Anfang der 1970er Jahre in der Narratologie geprägt, bekam erst ab dem Ende der 1990er Jahre großzügige narratologische Beachtung. Unter anderem die Konferenz *La Métalepse aujourd’hui*, die 2002 in Paris stattfand (CNRS/EHESS), zeugt von dieser wachsenden Begeisterung. Obwohl das Interesse für die narratologische Metalepse sich also eher spät entwickelt hat, wird sie schon von alters her benutzt, wenn auch nicht immer in ihrer narrativen Version. Die Parabase der griechischen Komödie, zum Beispiel, bei der der Chor das Publikum anredet und so die Grenze zwischen zwei hierarchisch angeordneten Welten zerstört, kann als ein Vorläufer der Metalepse betrachtet werden. Werner Wolf bemerkt, dass die Grenzüberschreitungen in Richtung der intradiegetischen Welt (d. h. Metalepsen, bei denen der Erzähler seine Macht über die Geschichte zur Schau trägt) schon eine lange Geschichte hinter sich haben. Der Grund hierfür liegt, Wolf zufolge, einerseits darin, dass die Autorität des Erzählers eine Abspiegelung der Realität in sich trägt, andererseits verweist er auf die bis zur Moderne vorherrschende auktoriale Erzählinstanz und Ich-Erzählinstanz, die eine Vorliebe für Metalepsen, mit denen sie ihre Macht über die Geschichte betonen können, herbeiführen. Die Verselbstständigung einer der Figuren dagegen lässt sich, so Wolf, erst ab der Moderne und in hohem Maße in der Postmoderne bemerken.<sup>45</sup> Auch Monika Fludernik verweist darauf, dass schon das 15. Jahrhundert eine Metalepsentradition kannte.<sup>46</sup> Ute Eisen und Peter Möllendorf, Herausgeber des Sammelbandes *Über Die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (2013), der den Ursprüngen des Phänomens nachgeht, bemerken mit Recht, dass die narrative Metalepse „sich bereits in den ältesten Texten der antiken Literatur [befindet] und damit zum erzählerischen Grundbestand der europäischen, ägyptischen und vorderasiatischen Literatur [gehört].“<sup>47</sup>

Es wird angenommen, dass die narrative Metalepse der Rhetorik entstammt. Dieses Kapitel bietet daher zuerst einen Überblick der Entstehungsgeschichte der rhetorischen

---

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, (Paris: Éditions du Seuil, 2004), 7.

<sup>44</sup> Genette, *Figures III*, (Paris: Éditions du Seuil, 1972), 244.

<sup>45</sup> Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, (Tübingen: Max Niemeyer, 1993), 362.

<sup>46</sup> Monika Fludernik, ‚Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode‘, *Style*, 37, 4 (2003), 382-400, 389.

<sup>47</sup> Ute E. Eisen und Peter v. Möllendorf, ‚Zur Einführung‘, *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013), 1-9, 1. Dieser Band geht auf eine internationale Tagung zur *Metalepse in antiken Diskursen* zurück, die 2011 in Gießen stattfand.

Metalepse und erklärt, wie sich der Übergang von der rhetorischen in die narratologische Domäne vollzogen hat. Weil Gerardus Vossius, César Chesneau Dumarsais und Pierre Fontanier für die Metalepsentheorie als die wichtigsten Theoretiker gelten, wird vor allem ihren Theorien Aufmerksamkeit geschenkt. In dem zweiten Kapitel arbeite ich meine eigene Arbeitsdefinition und Kategorisierung der Metalepse aus. Anhand einer Besprechung der verschiedenen Variablen der Definition vergleiche ich meine eigene, in dieser Dissertation angewendete Umschreibung und mein eigenes Modell mit den ab dem Ende der 1990er Jahre entstandenen Kategorien und Typologien.

## 1.2 Geschichte des Konzepts: „de la figure à la fiction“

Der Begriff ‚Metalepse‘ stammt von dem griechischen μεταλαμβάνειν (metalambánein), das ‚teilnehmen‘, ‚übernehmen‘, ‚übertragen‘, ‚verändern‘ bedeutet.<sup>48</sup> Das lateinische Äquivalent ‚translatio‘ bzw. ‚trans(s)umptio‘ heißt ‚eine Sache für eine andere annehmen/verstehen‘.<sup>49</sup> Seit der griechischen Antike wurde der Begriff *metalepsis* sowohl in der Status- als auch in der Tropenlehre verwendet. Im Rahmen der Statuslehre weist *metalepsis* auf ein Gerichtsverfahren hin, bei dem der Angeklagte versucht, „die Zuständigkeit des Gerichts bzw. die Rechtmäßigkeit des Verfahrens in Zweifel zu ziehen.“<sup>50</sup> Arnim Burkhardt zufolge hat diese Anwendung des Konzepts seit der Spätantike an Bedeutung verloren. Verschiedene Theoretiker haben die Marginalität der Metalepse als Tropus betont, sie würde dennoch ausführlich (aber nicht konsequent) festgelegt.<sup>51</sup> Von der Antike bis in die Barockrhetorik lassen sich laut Burkhardt drei Tendenzen im Metalepsengebrauch erkennen, die er jeweils nach ihren Urhebern benannt hat. Er unterscheidet eine ‚tryphonisch-quintilianische‘, eine ‚donatistische‘ und eine ‚melanchthon-

---

<sup>48</sup> Arnim Burkhardt, ‚Metalepsis‘, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gerd Ueding, (Tübingen: Niemeyer, 1992), 1087-1099, 1087.

<sup>49</sup> Vgl. John Pier, ‚Metalepsis (überarbeitete Fassung; hochgeladen 12. Mai 2014)‘, *the Living Handbook of Narratology*, hg. v. Peter Hühn et al., (Hamburg: Hamburg University) <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014> (zuletzt herangezogen am 7. April 2016).

<sup>50</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1087.

<sup>51</sup> Für einen vollständigen Überblick der rhetorischen Metalepse vgl. ‚Metalepsis‘ von Arnim Burkhardt in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Wie das Konzept in der Literaturtheorie übernommen wurde, wird von Ruurd Nauta in *Über die Grenze* dargelegt. Ruurd Nauta, ‚The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology‘, *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013), 469-482.



sche‘ Variante. In seinem Überblick über die Entwicklung der Metalepse schließt sich Ruurd Nauta großenteils der Kategorisierung von Burkhardt an.<sup>52</sup> Er betrachtet die tryphonisch-quintilianische und die donatische Form aber als zwei Subtypen der *metalepsis gradationis*, eine Ansicht, für die er sich auf Gerardus Vossius bezieht. Burkhardt nimmt in seiner Kategorisierung keinen übergreifenden Begriff für die tryphonisch-quintilianische und die donatische Variante auf.

Die erste Variante, die tryphonisch-quintilianische Metalepse, ist nach dem Grammatiker Tryphon von Alexandria (2. Hälfte des ersten Jahrhunderts v. Chr.) und dem Rhetoriker Quintilian (um 35–um 96) genannt. Tryphon umschreibt eine Metalepse als „einen Ausdruck, der ein Synonym für das Homonym des eigentlich Gemeinten setzt“.<sup>53</sup> Quintilian hat diese Definition übernommen, so dass Burkhardt von der tryphonisch-quintilianischen Metalepse spricht, die er folgendermaßen umschreibt: „die Verwendung des falschen, d. h. kontextuell nicht gemeinten Teilsynonyms eines homonymen (bzw. polysemen) Wortes [...] (im letzteren Fall kann sie als bewusstes Wortspiel oder als Übersetzungs- bzw. Wortselektionsfehler auftreten).“<sup>54</sup> Als gegenwartssprachliches Beispiel erwähnt Burkhardt „Die Mahlzeit beschließt“ statt „Das Gericht beschließt“, „in der die Homonymie von ‚Gericht‘ als a) ‚Justizbehörde‘ und b) ‚Mahlzeit‘ wortspielerisch ausgenutzt wird“.<sup>55</sup> In *Institutio Oratoria* beschreibt Quintilian die Metalepse als eine Stilfigur „quae ex alio tropo in alium velut viam protestat; [...]. Est enim haec in metalepsi natura, ut inter it quod transfertur et in quod transfertur sit medius quidam gradus, nihil ipse significans sed praebens transitum“.<sup>56</sup> Quintilian betont, dass die Metalepse einen Zwischenschritt zwischen zwei Tropen bildet. Thomas Riesenweber bemerkt, dass Quintilian in seiner Definition Terminologie benutzt, die wir erst bei der donatischen Variante vorfinden, – „der Zwischenschritt zwischen Ursprung und Ziel der Metalepse“<sup>57</sup> –, und vermutet daher, dass hier bereits zwei Formen kontaminiert werden.<sup>58</sup>

Die zwei anderen Kategorien, die Burkhardt unterscheidet, umfassen die Metalepse als einen Spezialfall der Metonymie. Die donatische Metalepse verdankt ihren Namen dem Theologen und Philosophen Aelius Donatus (4. Jahrhundert). Sie beruht auf „der Evokation einer Kette von assoziativen Verbindungen im selben Erfahrungsrahmen be-

---

<sup>52</sup> Nauta, ‚The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology‘, 469-482.

<sup>53</sup> Thomas Riesenweber, *Uneigentliches Sprechen und Bildermischung in den Elegien des Properz*, (Berlin: de Gruyter, 2007), 58.

<sup>54</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1087.

<sup>55</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1089.

<sup>56</sup> Marcus Fabius Quintilianus, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, hg. v. Harold Edgeworth Butler, (Heinemann, 1953), 322.

<sup>57</sup> Riesenweber, *Uneigentliches Sprechen und Bildermischung in den Elegien des Properz*, 59.

<sup>58</sup> Riesenweber, *Uneigentliches Sprechen und Bildermischung in den Elegien des Properz*, 59.

ruhende (Fern-)Metonymie“.<sup>59</sup> Nauta zitiert das von Donatus erwähnte Beispiel: „After several corn-ears I shall marvel at seeing my reign.“ Nauta verdeutlicht, dass Kornähre (corn-ears) für Ernten, Ernten für Sommer und Sommer für Jahre stehen, so dass man schlussfolgern kann, dass Kornähre ‚Jahre‘ bedeutet.<sup>60</sup> Bei der melanchthonschen Variante, nach dem Philosophen und Theologen Philipp Melanchthon (1497-1560) genannt, handelt es sich „um eine einfache Metonymie auf der Basis der Grund-Folge-Relation“. Als Beispiel erwähnt Melanchthon „pallida mors“ (bleicher Tod), weil der Tod dafür sorgt, dass Körper erbleichen.<sup>61</sup>

Eine konzeptuelle Vermischung der drei Formen hat dazu geführt, dass die Metalepse oft als Tropus zwischen Metapher und Metonymie betrachtet wird, eine Ansicht, die, Burkhardt zufolge, grundsätzlich falsch ist. Auffallend ist, dass die letzte Variante – die Grund-Folge-Metalepse – in der neueren Rhetoriklehre kaum aufgegriffen wird, während gerade diese Form begriffsgeschichtlich – und zugleich für die Übernahme in die Literaturtheorie – von größter Bedeutung gewesen ist.

In dem 16. Jahrhundert unterscheidet Gerardus Vossius (1577-1649), ein niederländischer Theologe und Humanist, der sich auf Quintilian sowie auf Donatus beruft, die Metalepse als spezielle Form von Metonymie von der Metalepse *gradationis*. Die Metalepse *gradationis* stellt „einen schrittweisen Übergang von einer Bedeutung zu einer anderen dar.“<sup>62</sup> Die Metalepse als Spezialfall der Metonymie umfasst zwei Varianten: Die eine entsteht dadurch, dass, „aus der Ursache die Folge“<sup>63</sup> wird, die andere, weil „aus der Folge die Ursache wird.“<sup>64</sup> Bei der ersten Variante, die das Vorangehende durch das Kommende ausdrückt, erwähnt Vossius ein Beispiel aus Donatus‘ Kommentaren zu *Andria* des Terentius: „Ich sage“ in der Bedeutung „ich glaube“<sup>65</sup>: Das kommende „ich glaube“ drückt das vorangehende „ich sage“ aus. Wie die Folge mit der Ursache angedeutet werden kann – die zweite Variante Vossius zufolge –, illustriert er mit Vergilius‘ sechster Ekloge, in der Silenus singt: „tum Phaethontidas musco circumdat amarae/corticis atque solo proceras erigit alnos.“ Vossius erklärt, dass Silenus die Geschichte zuerst ‚macht‘ oder ‚kreiert‘ und sie nachher ‚besingt‘ oder ‚erzählt‘, das Kreieren der Vorfälle wird aber im Besingen ausgedrückt. Maurus Servius Honoratus, ein spät-antiker Kommentator (4. Jahrhundert), bemerkt, dass es scheint, als ob Silenus nicht etwas, das vor-

---

<sup>59</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1088.

<sup>60</sup> Vgl. Nauta, ‚The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology‘, 472-473.

<sup>61</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1088.

<sup>62</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1095.

<sup>63</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1094.

<sup>64</sup> Burkhardt, ‚Metalepsis‘, 1094.

<sup>65</sup> Ich habe das Beispiel von Nauta übernommen. Vgl. Nauta, ‚The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology‘, 476.

gefallen ist, beschreibt, sondern dass er selbst im Erzählen die Geschehnisse kreiert.<sup>66</sup> Nauta schließt sich dieser Ansicht an und bemerkt mit Recht, dass die Ansicht des Vossius nicht genau zutrifft: Der Sänger kreiert nicht erst die Geschehnisse, um sie danach zu besingen, erst im Erzählen und mittels des Erzählens werden die Vorfälle kreiert.

César Chesneau Dumarsais (1676-1756), der die Analyse des Vossius ungefähr ein Jahrhundert später aufgreift, bezeichnet die Metalepse ebenfalls als eine Sonderform der Metonymie und verweist so auf (u. a.) Quintilian: „La métalepse est une espèce de métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède; ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit: elle ouvre, pour ainsi dire, la porte, dit Quintilien, afin que vous passiez d'une idée à une autre“.<sup>67</sup> Er fügt aber hinzu: „On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des Poètes, par lesquelles ils prennent l'antécédent pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose“<sup>68</sup> und erweitert damit die Umschreibung seines Vorgängers Vossius einigermassen.<sup>69</sup>

Pierre Fontanier (1765-1844) seinerseits ist nicht mit seinem älteren Kollegen Dumarsais einverstanden und schlägt eine erweiterte Umschreibung vor:

La métalepse, qu'on a si mal-à-propos confondue avec la métonymie, et qui n'est jamais un nom seul, mais toujours une proposition, consiste à *substituer l'expression indirecte à l'expression directe*, c'est à dire, à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjoint, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit.<sup>70</sup>

Fontanier ist nicht mit der Gleichstellung zwischen Metonymie und Metalepse einverstanden. Er behauptet überdies, dass die Metalepse immer eine Proposition sei. Der Rest seiner Definition ähnelt in hohem Maße Vossius' Beschreibung der Metalepse als spezielle Form von Metonymie. In Bezug auf die Spezifizierung der kausalen Beziehung zwischen Ursache und Wirkung sind Dumarsais und Fontanier derselben Meinung. Auch Fontanier bezeichnet „le tour par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire“<sup>71</sup> als eine Subform der Metalepse.

---

<sup>66</sup> Auch das zweite Beispiel (Folge-Ursache) habe ich von Nauta übernommen. Vgl. Nauta, „The Concept of ‚Metalepsis‘, 476.

<sup>67</sup> César Chesneau Dumarsais und Pierre Fontanier, *Les Tropes*, (Genève: Slatkine, 1967), 104. Diese Definition vermischt die melanchtonsche und die tryphonisch-quintilianische Variante.

<sup>68</sup> Dumarsais, *Les Tropes*, 111.

<sup>69</sup> Dumarsais' Definition lässt sich kaum noch von der Hypotypose abgrenzen.

<sup>70</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, (Paris: Flammarion, 1830 [1968]), 127-128.

<sup>71</sup> Fontanier, *Les Figures du Discours*, 128.

Gérard Genette (1930), der das Vorwort der Neuausgabe von Dumarsais' und Fontaniers *Les Tropes* (1967) geschrieben hat, hat die Spezifizierung der kausalen Beziehung „métalepse de l'auteur“ genannt.<sup>72</sup> Eine Stelle aus *Jacques le Fataliste et son Maître* von Denis Diderot (1713-1784), bei der der extradiegetische Erzähler – laut Genette aber der Autor – seine Erzählung als eine erfundene präsentiert, sorgt für Verdeutlichung: „Qu'est-ce qui peut m'empêcher de marier le Maître et de le faire cocu“.<sup>73</sup> Genette bemerkt, wie diese rhetorische Einmischung „unit l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même“<sup>74</sup>, und schlägt deswegen vor, den Begriff metalepsis für eine solche Manipulation des metonymischen Konzepts zu reservieren – die Bezeichnung des Effekts mittels der Ursache und *vice versa*.<sup>75</sup> Dies vorausgesetzt, liegt Genettes allgemein bekannte Basisdefinition der Metalepse, mit der die rhetorische Intervention in die Narratologie eingeführt wurde, in Reichweite:

toute intrusion du narrateur ou de narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement, comme chez Cortázar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.<sup>76</sup>

Genette umschreibt die Metalepse als eine Eindringung des Erzählers oder einer der Figuren in eine tiefer organisierte diegetische Welt. Genettes Definition war der Anlass – und für viele Theoretiker der Startpunkt –, um die Eigenschaften der narrativen Metalepse zu spezifizieren und die verschiedenen Typen von Metalepsen festzulegen.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> In *Figures III* behauptet Genette, diese Figur werde von den Klassikern „métalepse de l'auteur“ genannt: „c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la *métalepse de l'auteur*, et qui consiste à feindre que le poète opère lui-même les effets qu'il chante“ (244). Später gesteht er, dieser Äußerung nicht mehr sicher zu sein: vgl. Genette, „De la figure à la fiction“, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 21-35, 23.

<sup>73</sup> Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son Maître*, (Paris: Gallimard; 2006 [1778-1780]), 8.

<sup>74</sup> Genette, *Métalepse*, 25.

<sup>75</sup> Vgl. Genette, *Métalepse*, 25.

<sup>76</sup> Genette, *Figures III*, 244.

<sup>77</sup> Die Auswirkung bestimmter Typen von Metalepsen erinnert stark an die Effekte, die die romantische Ironie auslöst. Friedrich Schlegel war der erste Theoretiker, der den Begriff ‚romantische Ironie‘ benutzte, wenn auch ohne Systematik. Die Romantikforschung hat den Begriff nachher definiert und klassifiziert. Laut einer Notiz Schlegels aus 1797 „[hat] auch Petrarcha romantische Ironie“ (Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, (Tübingen: Niemeyer, 1977), 7). Dies gilt, Schlegel zufolge, auch für Autoren wie Shakespeare, Cervantes, Sterne und Diderot, weil auch sie ihre Erzählungen auf eine bewusste, selbst-reflexive Art und Weise aufführen, so dass das Darstellende und das Dargestellte miteinander verknüpft werden und die Illusion des Lesers, die während des Lesens entsteht, zerbrochen wird. Die Selbstreflexivität wird meistens mittels auktorialer Einbrüche – *authorial intrusions* – realisiert. Frederick Garber betont, dass Schlegel

---

romantische Ironie nie mit auktorialer Intervention oder mit *breaking the illusion* gleichgestellt hat, aber, so argumentiert er weiter: „the sovereign power of the writer, the self-reflexiveness of both writer and work, the wit, urbanity and irony with which a work may be suffused, all suggest a strong but complex presence of manipulatable tone that may be attributed to the author-in-charge or to the controlling narrator or speaker“ (Frederick Garber, *Romantic Irony*, (Budapest: Akademiai Kiado, 1988), 23). Die Effekte, die die Anwendung romantischer Ironie vorbringt, sind denen einer bestimmten Subform der Metalepse gleich. Vor allem weil Günter Grass auch Autoren als Sterne und Jean Paul, deren Erzählungen einen deutlich romantisch-ironischen Einfluss aufzeigen, als artistische Modelle betrachtet, ist es plausibel, dass seine Schreibtechnik von der romantischen Ironie beeinflusst wurde. Der Einfallswinkel dieser Arbeit bietet aber weder die Zeit noch den Raum, die philosophisch-literarische Strömung ‚romantische Ironie‘ tiefgründig zu erforschen. An dieser Stelle müssen wir uns mit der Einsicht, dass die Metalepse und die romantische Ironie eine ähnliche Auswirkung haben und dass Grass höchstwahrscheinlich von der romantischen Ironie beeinflusst war, begnügen. Für weitere Informationen über die romantische Ironie verweise ich auf Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: zum Ursprung dieser Begriffe*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972); Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* und auf Garber, *Romantic Irony*.



## Kapitel 2

# Die textuellen Effekte der Metalepse

Seitdem Genette das Konzept ‚narrative Metalepse‘<sup>78</sup> in *Figures III* prägte, hat es sich zu einem zentralen Begriff in der postklassischen Narratologie entwickelt. Es bekam kritische Beobachtung während der Blütezeit der postmodernen Literatur, und von dem Zeitpunkt an entstanden etliche Theorien und Typologien über die Metalepse.

Die verschiedenen, während der letzten Jahrzehnte erschienenen Kategorisierungen und Beschreibungen<sup>79</sup> illustrieren den Mangel an Konsens über die Definition der Metalepse. Die Dichotomie zwischen ontologisch und rhetorisch ist weitverbreitet, dennoch bezeichnen viele Wissenschaftler die Begriffe auf eine andere Art und Weise. So gibt es keine Einigkeit darüber, ob horizontale Überschreitungen Metalepsen sind.<sup>80</sup> Anhand einer genauen Analyse der verschiedenen metaleptischen Modelle und metaleptischen Umschreibungen habe ich eine eigene, auf meiner Forschung basierende Definition und Klassifikation der narrativen Metalepse hergestellt. Besondere Aufmerksamkeit bekamen die Effekte, die die Metalepsen bewirken. Die Effekte sind in hohem Maße textabhängig, was heißt, dass eine übergreifende Systematik in den Effekten nur schwer herauszufinden ist. Ich behaupte dennoch, dass es möglich ist, anhand des Ortes im Text, wo die Metalepse erscheint, einige Tendenzen in der Auswirkung unterscheiden zu können. Manche Metalepsen, die sich in der extradiegetischen Welt manifestieren, neigen dazu, eine andere Leseerfahrung als Metalepsen, die sich in der intradiegetischen Welt situieren, zu bewirken.

---

<sup>78</sup> Ab jetzt werde ich auf die narrative Metalepse als ‚Metalepse‘ verweisen.

<sup>79</sup> Für einen Überblick vgl. Pier, ‚Metalepsis‘, *The Living Handbook of Narratology* <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014> (zuletzt herangezogen am 7. April 2016).

<sup>80</sup> Horizontale Überschreitungen sind Überschreitungen zwischen diegetischen Welten auf derselben Ebene, zum Beispiel die Wiedererscheinung von Oskar Matzerath aus *Die Blechtrommel* in *Die Rättin*.

Im vorliegenden Kapitel werde ich kurz meine Definition und Klassifikation vorstellen und dann die wichtigsten Parameter der Klassifikation diskutieren: 1) die *Story*-Diskurs Dichotomie, 2) das Agens der Metalepse, 3) das Strukturparadox, das die Metalepse bewirkt und 4) die horizontalen Überschreitungen. Die Lektüre von verschiedenen metaleptischen Texten hat einen Unterschied zwischen Metalepsen aufgezeigt, der in den bisher existierenden Typologien keine Beachtung bekommt: den Unterschied zwischen Metalepsen, die den gesamten Roman beeinflussen, und Metalepsen, die nur eine Auswirkung auf der Ebene der Geschichte haben. Die Metalepsen, die den Roman insgesamt beeinflussen, bezeichne ich als extratextuelle Metalepsen.<sup>81</sup> Sie spielen auf die Herstellung des Textes an und suggerieren so eine kurzfristige Durchbrechung zwischen der Romandiegeese und der extratextuellen Wirklichkeit. Sie beziehen, implizit oder explizit, den Leser in den Plot des Textes hinein. Weil sie auf die Herstellung des Romans hinweisen, verleihen sie dem gesamten Roman einen selbstreferenziellen Charakter. Die ‚unschuldigeren‘ Metalepsen, die nur einen Einfluss auf die Geschichte im Roman haben, nenne ich intratextuelle Metalepsen. Die erste Variante, die extratextuelle Metalepse, wird in den bereits existierenden Metalepsenmodellen öfters als Subtypus einer Metalepse behandelt. Anhand einiger Beispiele aus stark metaleptischen Texten wie *Niebla* (Miguel de Unamuno, 1914), *At-Swimm-Two-Birds* (Flann O'Brien, 1939) und *Built up Logically* (Howard Schoenfeld, 1950) zeige ich, wie die von der extratextuellen Metalepse erzielten Effekte grundsätzlich anders sind als diejenigen der anderen Metalepsen. Deshalb soll dieser Metalepsentypus als separate Gruppe betrachtet werden. Im zweiten Teil des Kapitels gehe ich näher auf diese Metalepsen ein.

---

<sup>81</sup> Der Begriff ‚extratextuell‘ könnte, vor allem in Opposition zu ‚intratextuell‘, zur Verwirrung führen, weil er fälschlicherweise implizieren könnte, dass die Metalepse sich in der extratextuellen Realität ereignet. Es sei an dieser Stelle betont, dass eine extratextuelle Metalepse immer intrafiktional ist, sie ereignet sich nicht in der extratextuellen Realität, sondern im Text. Ich habe mich für den Begriff ‚extratextuell‘ entschieden, weil eine extratextuelle Metalepse suggeriert, die Grenze nach der extratextuellen Realität kurzfristig zu öffnen. Die Bezeichnung impliziert somit auch die Auswirkung. Intratextuelle Metalepse dagegen beziehen sich auf die diegetischen Welten und spielen nicht auf die extratextuelle Realität an.



## 2.1 Allgemeine Überlegungen zur Textstruktur

Bevor ich anfangen, meine Definition und mein Modell zu spezifizieren, ist es notwendig, einige Allgemeinheiten zur Textstruktur und zu den von mir angewendeten narratologischen Begriffen zu verdeutlichen.

Was den Aufbau des Textes betrifft, schließe ich mich größtenteils Gérard Genettes Struktur, wie er sie in *Figures III* entwickelt hat, an. Das raumzeitliche Universum der Erzählung bezeichnet Genette als die Diegese<sup>82</sup>, einen Begriff, der von Etienne Souriau in die Filmtheorie eingeführt wurde, um die in dem Film dargestellte Welt zu bezeichnen.<sup>83</sup> Genette übernahm ihn und gab ihm eine erzähltheoretische Prägung.<sup>84</sup> Um die Verschachtelung von verschiedenen Erzählwelten anzudeuten, verteilt Genette den Text in unterschiedliche Ebenen. Den Unterschied in Ebenen bezeichnet er folgendermaßen:

Nous définirons cette différence de niveau en disant que *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit*. La rédaction par M. de Renoncour des ses *Mémoires* (dont l'acte narratif de des Grieux) sont dans ce premier récit, on les qualifiera donc de *diégétiques*, ou *intradiegétiques*; les événements racontés dans le récit de des Grieux, récit au second degré, seront dits *métadiégétiques*. De la même façon, M. de Renoncour en tant qu'«auteur» des *Mémoires* est extradiegétique: il s'adresse, quoique fictif, au public réel<sup>85</sup>

Die extradiegetische Ebene ist die Ebene, auf der erzählt wird, die intradiegetische Ebene umfasst die auf der extradiegetischen Ebene erzählten Ereignisse, und die (mögliche) Metadiegeese umfasst Ereignisse, die auf der intradiegetischen Ebene erzählt werden. Auf Abbildung 4 im Anhang habe ich die Struktur nach Genette schematisch erläutert.<sup>86</sup> Ich schließe mich Genettes Grundkonzept an, werde aber um Verwirrung über das Präfix ‚meta‘, das als ‚betreffende den Gegenstand selbst‘ bezeichnet werden kann, zu vermeiden, Mieke Bal's Begriff ‚Hypodiegeese‘ anwenden.<sup>87</sup> Darüber hinaus bin

---

<sup>82</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, 48.

<sup>83</sup> Vgl. Matias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, (München: Beck, 2003), 23-24.

<sup>84</sup> Der erzähltechnische Begriff ‚diegesis‘ darf nicht mit der von Plato introduzierten Redeform *diegesis*, bei der der Dichter als er selbst spricht, verwechselt werden. Gegenüber *diegesis* stellt Plato *mimesis*, eine Redeform, bei der die Äußerungen in direkter Rede wiedergegeben werden (z.B. im Drama).

<sup>85</sup> Genette, *Figures III*, 238-239. Hervorhebung im Original. Die Beispiele, die Genette hier gibt, stammen aus *À la recherche du temps perdu* (Marcel Proust, publiziert zwischen 1913-1927), dem Roman, der Genette in *Figures III* ausführlich analysiert und als Grundlage seiner Theorie benutzt.

<sup>86</sup> Vgl. Anhang, Abbildung 4, 296.

<sup>87</sup> Mieke Bal, ‚Notes on Narrative Embedding‘, *Poetics Today*, 2, 2 (1981), 41-59, 59.

ich nicht mit der Vorstellung der ‚Ebenen‘ einverstanden. Sinnvoller scheint es mir über ‚Welten‘ zu reden, weil so angegeben wird, dass die intradiegetische Ebene keine bloße Auflistung von Geschehnissen ist, sondern die erzählte Welt darstellt. Schematisch wird diese Vorstellung einer Textstruktur in Abbildung 5 im Anhang abgebildet.<sup>88</sup> Die in hohem Maße metaphorische Vorstellung von ‚höheren‘ und ‚niedrigeren‘ Ebenen wird ein wenig gemildert, weil ich die Ebenen durch Welten (Diagramme), die nicht aufeinander bauen, sondern ineinander verschachtelt sind, ersetze. Wenn auf die Wirklichkeit außerhalb der Texte hingewiesen wird, werde ich über die ‚extratextuelle Wirklichkeit‘ oder über die ‚extratextuelle Realität‘ reden.

Die Bezeichnung der Welten ist auch ausschlaggebend für die verschiedenen Typen von Erzählern. Nach dem Vorbild von Genette unterscheide ich zwischen einem extradiegetischen und einem intradiegetischen Erzähler, die sich in der extradiegetischen bzw. intradiegetischen Welt befindet. Ein hypodiegetischer Erzähler erzählt aus der hypodiegetischen Welt heraus und kreiert eine erzählte Welt innerhalb der hypodiegetischen Welt: eine hypohypodiegetische Welt. Abhängig von dem Anteil des Erzählers in seiner Geschichte, wird er als autodiegetisch, homodiegetisch oder heterodiegetisch bezeichnet. Ein autodiegetischer Erzähler ist der Protagonist in der Geschichte, die er erzählt. Ein homodiegetischer Erzähler berichtet über Geschehnisse, die er selbst erlebt hat oder in denen er irgendwie verwickelt ist. Ein heterodiegetischer Erzähler zum Schluss hat mit den Ereignissen, über die er berichtet, nichts zu tun. Wie sich herausstellen wird, beeinflussen die Struktur des Textes und der Erzählertypus in hohem Maße die Anwesenheit und die Wirkung von Metalepsen.

Der Unterschied *histoire-discours*, der Anfang der 1960er Jahre von dem strukturalistischen Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov geprägt wurde, weist indirekt auf den Unterschied zwischen der Welt, in der erzählt wird, und der erzählten Welt, hin. Todorov definiert die Begriffe *histoire* und *discours* folgendermaßen:

Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. Cette même histoire aurait pu nous être rapportée par d'autres moyens; par un film, par exemple; on aurait pu l'apprendre par le récit oral d'un témoin, sans qu'elle soit incarnée dans un livre. Mais l'œuvre est en même temps discours: il existe un narrateur qui relate l'histoire; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit. A ce niveau, ce ne sont

---

<sup>88</sup> Vgl. Anhang, Abbildung 5, 297. In *Nouveau discours du récit* behauptet auch Genette, dass die „figuration verticale n'est peut-être pas la plus heureuse possible“. Er bevorzugt dann ein „schéma d'inclusion“: Genette, *Nouveau discours du récit*, (Éditions du Seuil: Paris, 1983), 61.

pas les événements rapportés qui comptent mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.<sup>89</sup>

Grundsätzlich wird also zwischen dem ‚Was‘ (*histoire*) und dem ‚Wie‘ (*discours*) der Erzählung unterschieden. Die höchste Diskursebene befindet sich innerhalb der extradiegetischen Welt, aber auch die intradiegetischen oder hypodiegetischen Welten können Diskurse umfassen, die weitere diegetische Welten darstellen. Der Begriff *histoire* (Geschichte) wendet auch Genette an, er erweitert die Zweiteilung von Todorov aber, indem er den *discours*-Begriff (Diskurs) in *récit* (Erzählung) und *narration* (Narration) verteilt. ‚Erzählung‘ benutzt er, um auf den Signifikanten, die Aussage, den Diskurs oder den narrativen Text an und für sich zu verweisen<sup>90</sup>, während er ‚Narration‘ für die produzierende narrative Aktion und, allgemeiner, für die reale oder fiktive Situation, in der das Erzählen erfolgt, reserviert.<sup>91</sup> Martinez und Scheffel haben darauf hingewiesen, dass ‚Narration‘ in fiktionalen Texten „nicht mehr als die text- und fiktionsinterne pragmatische Dimension der ‚Erzählung‘ umfasst (die Dimension der Stimme, d. h. die zeitliche und räumliche Position des fiktiven Erzählers gegenüber seiner Geschichte und seines fiktiven Adressaten)“.<sup>92</sup> Ich schließe mich dieser Ansicht an und werde nur die von Todorov geprägten Begriffe *histoire-discours* anwenden, die ich als das Begriffspaar *Story*<sup>93</sup> bzw. Diskurs ersetze. Wie sich herausstellen wird, ist die Unterscheidung zwischen *Story* (Geschichte) und Diskurs bestimmend, um die Metalepsen kategorisieren zu können.

## 2.2 Arbeitsdefinition und alternatives Modell

Der Startpunkt meiner Definition ist Genettes ursprüngliche Bezeichnung einer Metalepse aus *Figures III*:

---

<sup>89</sup> Tzvetan Todorov, ‚Les catégories du récit littéraire‘, *Communications* 8, (1966), 125-151, 126 [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1120](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120) (zuletzt herangezogen am 14. April 2016). Todorov gibt an, dass er sich für die Unterscheidung *histoire-discours* auf Émile Benveniste basiert.

<sup>90</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, 72.

<sup>91</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, 72.

<sup>92</sup> Martinez und Scheffel, *Einführung in der Erzähltheorie*, 24.

<sup>93</sup> Ich habe mich für den englischen Begriff *story* entschieden, um Verwirrung mit dem deutschen Begriff ‚Geschichte‘ als „etw. Geschehenes oder in der Phantasie Erdachtes, das mündlich berichtet oder literarisch gestaltet wird, Erzählung“ zu vermeiden. Für die Definition vgl. <http://www.dwds.de/?view=1&qu=geschichte> (zuletzt herangezogen am 12. April 2016). Den Begriff ‚Geschichte‘ wende ich in Bezug auf die verschiedenen, erzählten ‚Geschichten‘ in Grass‘ Romanen an.

toute intrusion du narrateur ou de narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement, comme chez Cortázar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.<sup>94</sup>

Ich schließe mich Genettes Definition an, beschreibe aber den Effekt der Metalepse anders als Genette. Dies führt mich zu der folgenden Definition: **Eine narrative Metalepse ist eine intentionale Überschreitung oder Verwischung diegetischer Grenzen von hierarchisch arrangierten, diegetischen Welten, die, in dem Text wo sie sich ereignet, ein Strukturparadox kreiert.** Die Metalepse enthüllt die interne Struktur und zeigt so die artifizielle Qualität des Textes (für die paradoxe Eigenschaft der Metalepse: siehe 2.3.3 Strukturparadox und horizontale Überschreitungen). Wie oben erwähnt unterscheide ich zwischen extratextuellen und intratextuellen Metalepsen. Eine separate Subgruppe der extratextuellen Metalepsen bilden die unmarkierten Formen (siehe 2.4.2. Unmarkierte Metalepsen). Der Begriff stammt aus der Theorie von William Nelles.<sup>95</sup> Unmarkierte Formen nehmen keinen Einfluss auf die Entwicklung der Geschichte, aber sie kreieren schon eine temporäre (illusionäre) Simultaneität zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Extratextuelle wie intratextuelle Metalepsen können entweder als *Story-* oder als *Diskurs-Metalepsen* spezifiziert werden (siehe 2.3.1. Die *story-discourse* Dichotomie). Abhängig von dem Agens der Metalepse bezeichne ich sie als *narratoriale* oder *figürliche* Metalepsen oder als eine *Adressatenmetalepse*, wobei bzw. der Erzähler, eine Figur oder der Adressat der Geschichte (*narratee*) das Agens der Metalepse ist (siehe 2.3.2. Das Agens). Die Analysen werden zeigen, dass das Agens für die Auswirkung der Metalepse in Grass' Romanen weniger ausschlaggebend ist. Weil es aber im Allgemeinen Informationen über die Effekte der Metalepse geben kann, habe ich das Agens in meine Klassifikation aufgenommen. Eine Variante unter den *Diskurs-Metalepsen* ist die *epistemologische Metalepse*: Wenn der Erzähler, eine Figur oder der Adressat der Geschichte auf Wissen, das sie aufgrund ihrer Position in der Geschichte unmöglich haben können, anspielen, bezeichne ich dies als eine *epistemologische Metalepse*.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Genette, *Figures III*, 244.

<sup>95</sup> William Nelles, *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, (New York: Peter Lang, 1997), 153.

<sup>96</sup> Abbildung 6 in dem Anhang gibt eine schematische Vorstellung meiner Kategorisation, vgl. Anhang, Abbildung 6, 306. Ich habe mein Modell aufgrund von Analysen von epischen Texten hergestellt. Ob es auf andere Gattungen und Kunstformen zu übertragen ist, sollte untersucht werden.

## 2.3 Die Form der Metalepse

### 2.3.1 Die *story-discourse* Dichotomie

Meine Kategorisierung der Metalepse stützt auf der Unterscheidung zwischen Diskurs-Metalepsen und *Story*-Metalepsen. *Story*-Metalepsen realisieren ‚wortwörtlich‘ eine Überschreitung oder Verwischung von diegetischen Grenzen in dem Text, während Diskurs-Metalepsen suggeriert werden. Eine Übersicht über die verschiedenen in den letzten Jahrzehnten entwickelten Typologien lehrt uns, dass die meisten Forscher die Metalepse in diese beiden Grundklassen verteilen. In Bezug auf die Terminologie der beiden Klassen gibt es wenig Übereinstimmung. So werden (u. a.) folgende Wortpaare benutzt: *ontological-rhetorical* (Marie-Laure Ryan, Fludernik), *story-discourse* (Dorrit Cohn), *in corpore-in verbis* (Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Schlickers), *modal-verbal* (Nelles), *ontological-epistemological* (auch Nelles). Sie weisen alle auf die (mehr oder weniger) gleiche Dichotomie hin.

Während der Konferenz *La métalepse aujourd’hui* (Paris, 2002) hat Ryan rhetorische Metalepsen ontologische Metalepsen gegenüber gestellt. Der erste Typus, die rhetorische Variante, wird von Ryan folgendermaßen definiert: „rhetorical metalepsis opens a small window that allows a quick glance across levels, but the window closes after a few sentences, and the operation ends up reasserting the existence of the boundaries“.<sup>97</sup> Eine ontologische Metalepse dagegen enthält eine ‚reale‘ Überquerung diegetischer Grenzen, aus der ein Eindringen in eine andere diegetische Welt oder eine Kontamination verschiedener Welten hervorgeht. Die Unterscheidung wurde von verschiedenen Narratologen übernommen. Auch ich schließe mich der Unterscheidung von Ryan an, ziehe aber die von Cohn vorgeschlagenen Begriffe *story* (*Story*) und *discourse* (Diskurs) ‚ontologisch‘ und ‚rhetorisch‘ vor.

Nelles‘ Klassifikation erweist sich als ein Vorläufer von Ryans Unterscheidung ontologisch-rhetorisch. Nelles teilt Metalepsen in, unter anderem, eine ontologische (*ontological or modal*) und eine epistemologische (*epistemological or verbal*) Form, eine Unterscheidung zwischen physisch in eine andere Welt umziehen, und nur Kenntnisse über die andere Welt anzeigen.<sup>98</sup> Nelles unterscheidet weiter zwischen ‚unmarkierten‘ und ‚deutlich markierten‘ Formen der Metalepse. Unmarkierte Metalepsen haben, Nelles zufolge, keinen Einfluss auf den Inhalt der Geschichte, sie haben nur eine strukturelle

---

<sup>97</sup> Marie-Laure Ryan, ‚Metaleptic Machines‘, *Semiotica*, 150, 1 (2004), 439-469, 441.

<sup>98</sup> Vgl. Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, 154.

Bedeutung.<sup>99</sup> Um die unmarkierten Metalepse zu illustrieren, verweist er auf ein Beispiel aus Honoré de Balzacs *Illusion Perdues*: „Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer“.<sup>100</sup> In diesem Beispiel ist keine wortwörtliche Bewegung des Erzählers oder der Figuren vorzufinden, vielmehr ist die Rede von einem „temporary sharing of a common level“<sup>101</sup>; deswegen bezeichnet Nelles den narratologischen Eingriff als ‚unmarkiert‘. Deutlich markierte Formen zeigen dagegen eine Bewegung von einer diegetischen Welt in eine andere auf. Wie Nelles zwischen ‚deutlich markierten‘ und ‚ontologischen‘ Metalepsen unterscheidet, wird ungenügend motiviert. Nelles war einer der ersten Theoretiker, der Genettes Konzept ‚narrative Metalepse‘ aufgegriffen und weiter systematisiert hat. Seine Einstufung enthält jedoch so viele verschiedene Subtypen, dass sie am Ende kaum praktikabel ist.

Genau wie Ryan trennt Fludernik die ontologische von der rhetorischen Variante. Ihre Klassifizierung basiert auf Genettes Theorie, die nach Fludernik implizit fünf Subtypen unterscheidet<sup>102</sup>: 1) *authorial metalepsis*, 2) *narratorial metalepsis* (oder *ontological metalepsis type 1*), 3) *lectorial metalepsis* (oder *ontological metalepsis type 2*), 4) *rhetorical/discourse metalepsis*, 5) *pseudo-diegetic* oder *reduced diegetic form* (wobei hypodiegetische Geschehnisse als diegetische – oder diegetische als extradiegetische – präsentiert werden.<sup>103</sup> Fludernik betrachtet, genau wie Genette, diese Form nicht als richtig meta-leptisch). Die Typen überlappen bis zu einem gewissen Grade. So bleibt unklar, wo der Unterschied zwischen auktorialen und narratorialen Metalepsen liegt, weil beide Formen den Erzähler in seiner Eigenschaft als Autor der Geschichte darstellen. So enthüllen beide Typen die Fiktionalität der Geschichte. Darüber hinaus gehorchen Fluderniks Beispiele der *ontological metalepsis type 1* (*narratorial metalepsis*) und der *discourse metalepsis* den gleichen Prinzipien. Fludernik illustriert die *ontological metalepsis type 1* mit einer Stelle aus *Joseph Andrews* von Henry Fielding (1742): „and indeed Fanny was the only creature whom the daughter would not have pitied in her situation; wherein, tho' we compassionate her ourselves, we shall leave her for a little while, and pay a short visit to Lady Booby.“<sup>104</sup> Als *discourse metalepsis* zitiert sie ebenfalls die Stelle aus Balzacs *Illusions Perdues* (vgl. oben). Die *pendant*-Formel (während-Formel) suggeriert eine Synchronisation von Erzählzeit und erzählter Zeit, die in eine „projected simultaneity“ mündet. Die

---

<sup>99</sup> Vgl. Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, 153.

<sup>100</sup> Das Beispiel wurde zuerst von Genette in *Figures III* erwähnt (vgl. Genette, *Figures III*, 244) und ist seitdem immer wieder übernommen, um eine Metalepse zu illustrieren. Für das Zitat vgl. Honoré de Balzac, *Illusions Perdues*, (Paris: Folio, 2013 [1837-1843]), 842.

<sup>101</sup> Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, 153.

<sup>102</sup> Vgl. Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode“, 383.

<sup>103</sup> Vgl. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, 236.

<sup>104</sup> Henry Fielding, *Joseph Andrews*, (New York: Dover Publications, 2001 [1742]), 233.

Simultaneität erzeugt die Illusion, dass der Erzähler in die Welt, die er während des Erzählens darstellt, hineingeht. Nur wenn er in die dargestellte Welt eintritt, so Fludernik, ist der Erzähler in der Lage zu sprechen, während der Kleriker die Treppen hinaufgeht.<sup>105</sup> Nach meiner Ansicht ähneln sich die Beispiele aus *Joseph Andrews* und *Illusions Perdues* sehr. Sowohl im Balzac-Beispiel wie auch im Fielding-Beispiel gibt es eine Projektion des Erzählers in die Geschichte, was zu einer Synchronisation zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit führt. Die Anwesenheit des Erzählers in der Geschichte wird suggeriert, von einem buchstäblichen Umzug, wie die Qualifikation ‚ontologisch‘ impliziert, ist aber nicht die Rede. Beide Metalepsen sind Beispiele von Nelles‘ unmarkierten Metalepsen. Wie zwischen der *ontological metalepsis type 1* und der *rhetorischen* Variante unterschieden werden muss, bleibt undeutlich. Weiter differenziert Fludernik zwischen buchstäblichen und metaphorischen Metalepsen.<sup>106</sup> Meiner Meinung nach ist diese Aufteilung zum Teil eine Wiederholung der *ontological-rhetorical* Dichotomie. Dadurch bleibt im Dunkeln, wie beide Spezifizierungen, und dann vor allem die Nebeneinanderstellung *rhetorical-metaphorical*, koexistieren können. Fluderniks Klassifikation erweist sich somit als nicht so präzise wie nötig.

Dorrit Cohn unterscheidet ebenfalls zwischen Metalepsen auf der diskursiven Ebene (*discourse metalepsis*) und Metalepsen auf der *Story*-Ebene (*story metalepsis*). Überschreitungen auf der *Story*-Ebene führen zu einer Durchbrechung der Grenze zwischen der ersten Geschichte (der Geschichte des Lesers) und der sekundären Geschichte (dem gerahmten Roman)<sup>107</sup> oder zwischen tiefer eingeschachtelten Geschichten. Eine Metalepse auf der diskursiven Ebene umschreibt Cohn als eine Art Figur: Der Erzähler unterbricht die vermittelte Erzählung und gibt einige Nebenbemerkungen. Dies führt zu einer „light-hearted and playful synchronization of the narration with the narrated events“.<sup>108</sup> Cohns Distinktion entspricht größtenteils Ryans Verteilung in ontologische und rhetorische Varianten. Cohn spezifiziert aber, dass die rhetorischen Formen von dem Erzähler dargestellt werden müssen. Ihre rhetorischen Metalepsen sind mit Nelles‘ unmarkierten Formen vergleichbar.

Wie ich in den einführenden Bemerkungen erwähnt habe, unterscheide auch ich zwischen einer ontologischen und einer rhetorischen metaleptischen Form im Sinne Ryans. Um Verwirrung zu vermeiden, entscheide ich mich aber für Cohns Begriffe *Story* und *Diskurs* (*discourse*). Der Begriff ‚ontologisch‘ scheint mir irreführend zu sein: Hofstadter hat darauf hingewiesen, dass eine narrative Metalepse nie eine ontologische Übertretung sein kann. Nur das (vierdimensionale) Medium Theater hat, wie in dem ersten Ka-

<sup>105</sup> Vgl. Fludernik, ‚Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode‘, 387.

<sup>106</sup> Vgl. Fludernik, ‚Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode‘, 396.

<sup>107</sup> Vgl. Dorrit Cohn, ‚Metalepsis and Mise en Abyme‘, *Narrative*, 20, 1 (2012), 105-114, 106.

<sup>108</sup> Cohn, ‚Metalepsis and Mise en Abyme‘, 105.

pitel dargelegt wurde, die Möglichkeit, ontologische Metalepsen zu realisieren. Das Adjektiv ‚rhetorisch‘ ist ebenfalls zweideutig, weil eine ‚rhetorische Metalepse‘ auf die Metalepse als Trope hinweisen kann. Deswegen bevorzuge ich ‚Diskurs-Metalepse‘. Story-Metalepsen manifestieren sich wörtlich im Text, während meine Kategorie der Diskurs-Metalepsen alle Metalepsen enthält, die nur suggeriert werden.

### 2.3.2 Das Agens

Die Mehrheit der Forscher hat Typologien erstellt, in denen die *discourse* Metalepse lediglich auf eine Metalepse, die von dem Erzähler realisiert wird, hinweist. Die Möglichkeit, dass Figuren um ihre Fiktionalität wissen und dieses Wissen, ohne buchstäblich eine Grenze zwischen diegetischen Welten zu überqueren, anzeigen können, wird in der Mehrzahl der Klassifikationen übersehen. Genette hat aber schon in seiner Basisdefinition erwähnt, dass entweder der „narrateur“ oder der „narrataire“ oder die „personnages“ in eine tiefere Welt eindringen können.<sup>109</sup> Meiner Meinung nach gibt das Agens der Metalepse uns entscheidende Informationen in Bezug auf die Effekte, die eine Metalepse erzielt. Metalepsen, die von Figuren realisiert werden, beeinflussen den Text häufig auf eine unbeschwerte Art und Weise. Auf der anderen Seite bieten Adressatenmetalepsen öfters Stoff zum Nachdenken über das Verhältnis Text-Leser. Obwohl es unmöglich ist, die Effekte der Metalepsen zu systematisieren – sie sind in zu hohem Maße textabhängig – schließe ich das Agens der Metalepse in meine Kategorisierung ein, weil es eine direkte Auswirkung auf den Effekt der Metalepse haben kann. Das Agens einer Metalepse ist entweder der Erzähler (narratorial), eine Figur (figürlich) oder der Adressat des Textes. Wenn zum Beispiel eine Figur in einem Roman das Agens einer Story-Metalepse ist, bezeichne ich eine solche Grenzüberschreitung als eine (intratextuelle) figürliche Story-Metalepse. Im Gegensatz zu den meisten Forschern nehme ich die Richtung einer Metalepse nicht in meine Kategorisierung auf, weil ich der Ansicht bin, dass die Richtung uns keine relevanten Informationen in Bezug auf die Effekte der Metalepse bietet.

Auch Sonja Klimek berücksichtigt das Agens der Metalepse in ihrer Klassifikation, die grundlegende Unterscheidung macht sie aber aufgrund der Richtung der Metalepse.<sup>110</sup> Sie unterscheidet absteigende Metalepsen (von einer höheren auf eine tiefere diegetische Welt) und aufsteigende Metalepsen (von einer tieferen auf eine höhere diegetische

---

<sup>109</sup> Genette, *Figures III*, 244.

<sup>110</sup> Vgl. Sonja Klimek, *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, (Paderborn: mentis, 2012), 70.



Welt).<sup>111</sup> Klimek unterscheidet weiter, wie Fludernik, zwischen wortwörtlichen Metalepsen, die buchstäblich stattfinden, und metaphorischen Metalepsen, die lediglich auf der sprachlichen Ebene existieren.<sup>112</sup> Im Gegensatz zu Fludernik nimmt Klimek die zweite Dichotomie *story-discourse* nicht auf, so dass es auch keine Überlappung zwischen metaphorischen und rhetorischen Formen geben kann. Zudem schließt Klimek zwei andere, komplexe metaleptische Varianten ein: die Möbiusbanderzählung („Rekurrentsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen“<sup>113</sup>) und die unlogische Heterarchie<sup>114</sup> („eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene übt durch einen Darstellungsprozess [z. B. durch das Schreiben eines Romans] Macht über Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus“<sup>115</sup>, so dass es keine einzige höchste Ebene gibt). Für bestimmte Typen von Erzählungen bedeutet dies, dass die Hierarchie der Ebenen nicht mehr festgestellt werden kann.<sup>116</sup> Ich beziehe Klimeks komplexe Variante nicht in mein Modell ein. Wenn Texte in diesem Maße metaleptisch sind, dass die verschiedenen Typen von Metalepsen nicht mehr erkannt werden können, plädiere ich dafür, solche Texte einfach als ‚stark metaleptisch‘ zu umschreiben. Letztlich ist es für meine Zwecke wichtiger, die verschiedenen Tendenzen bei der Verwendung von Metalepsen zu identifizieren und die Auswirkungen von metaleptischen Strukturen zu beschreiben, als alle Typen von Metalepsen festzunageln und sie zu definieren.

### 2.3.3 Strukturparadox und horizontale Überschreitungen

Genettes Auseinandersetzung in *Figures III* enthält die implizite Behauptung, dass der Begriff ‚Metalepse‘ nur aufsteigende Metalepsen umfasst, bei denen ein Erzähler (obwohl Genette ‚Autor‘ anwendet) sich in seine Geschichte einmischt. In *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004) führt Genette den Begriff ‚antimétalepse‘ ein, um die umgekehrte Bewegung zu definieren.<sup>117</sup> Der Begriff hat aber in die theoretische Debatte keinen Ein-

---

<sup>111</sup> Die Typologie von Klimek gründet auf der Kategorisierung, die Werner Wolf in *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen* (1997) entwickelt hat. Die Phänomene, die Wolf als ‚narrative Kurzschlüsse‘ umschreibt, stimmen mit dem Phänomen der Metalepse überein. Wolf behauptet, ein ‚narrativer Kurzschluss‘ sei ein Überbegriff für die Phänomene ‚metalepsis‘ und ‚strange loops‘ – die Möbiusbanderzählung.

<sup>112</sup> Vgl. Klimek, *Paradoxes Erzählen*, 70.

<sup>113</sup> Klimek, *Paradoxes Erzählen*, 70.

<sup>114</sup> Beide Begriffe – unlogische Heterarchie und Möbiusbanderzählung – sind, über Brian McHale’s *Postmodernist Fiction*, Hofstadters Theorie entnommen und stammen aus der Informatik. Vgl. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, (London/New York: Routledge, 1987).

<sup>115</sup> Klimek, *Paradoxes Erzählen*, 70 [Hinzufügung im Original].

<sup>116</sup> Vgl. McHale, *Postmodernist Fiction*, 112-130.

<sup>117</sup> Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, 27.

gang gefunden. Üblicher ist es, die Richtung der Metalepse als absteigend oder aufsteigend zu benennen. Wie bereits dargelegt, bin ich nicht damit einverstanden, dass dies uns zusätzliche, relevante Informationen über die Effekte einer Metalepse im Text gibt. Die wichtigste Information über die Auswirkung der Metalepse umfassen die Begriffspaare extratextuell/intratextuell und *Story/Diskurs*. Die Diskussion um die Richtung der Metalepse bringt uns aber auf die strittige Frage, ob horizontale Bewegungen als Metalepsen einbezogen werden sollen.

Einige Forscher haben argumentiert, dass es nicht einfach ist, zwischen Metalepsen und anderen, ähnlichen Phänomenen zu unterscheiden. Es gibt zum Beispiel intertextuelle Referenzen oder illusionsbrechende Elemente, die der Metalepse ähneln. Alexander Bareis fasst zusammen, dass

das Problem [...] also zunächst darin [liegt], wie man Metalepsen von beispielsweise fantastischem Erzählen unterscheidet [...]. Ein Science-Fiction-Roman verstößt möglicherweise gegen Regeln der Logik unserer Weltauffassung [...], aber allein dies macht die Widersprüchlichkeit im Vergleich zu unserer Welt noch nicht zu einer Metalepse. [...] Die Definition der Metalepse müsste also sinnvollerweise so eng sein, dass diese Arten von Widersprüchen [...] aus dem Geltungsbereich ausgeschlossen wären.<sup>118</sup>

Aufgrund welcher Argumente wird zum Beispiel der Einbruch der von dem intradiegetischen Erzähler Dermot Trellis erfundenen Figuren in seine eigene Welt in *At Swim-two-birds* (Flann O'Brien, 1939) als metaleptisch betrachtet, aber eine mögliche Invasion Außerirdischer in dieselbe Welt nicht? Um diese Frage zu beantworten, hebe ich hervor, dass eine Metalepse eine Grenzüberschreitung von hierarchisch arrangierten, diegetischen Welten ist, die ein Strukturparadox im Text, in dem sie sich ereignet, mit sich bringt. Ich gehe von der Annahme aus, dass Kunst mimetisch ist, das heißt, dass sie eine „nachahmende Darstellung der Natur im Bereich der Kunst ist“<sup>119</sup>, und daher auch die hierarchischen in der ‚Natur‘ herrschenden Regeln zwischen der darstellenden Instanz und der dargestellten Welt respektiert. Eine Metalepse verstößt gegen diese Hierarchie: Sie überschreitet die Grenze zwischen der darstellenden Instanz und der dargestellten Welt und kreiert so eine alogische Öffnung zwischen der Welt, in der dargestellt wird, und der Darstellung an und für sich. Der Verstoß gegen die Hierarchie ist paradox, gegen die *doxa* einer Vorstellung, bei der die Hierarchie zwischen Welten respektiert wird. Das Nicht-Respektieren der Regel erzeugt ein Strukturparadox im Text (und in

---

<sup>118</sup> Alexander J. Bareis, *Fiktionales Erzählen: zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*, (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008), 210-211.

<sup>119</sup> ‚Mimesis‘, *Duden – Das große Fremdwörterbuch*, 4. Aktualisierte Auflage, hg. v. Dudenredaktion, (Mannheim: Dudenverlag, 2011).

jeglicher Kunstform): Der Text zeigt seine Struktur und betont so seinen künstlichen Charakter. Wenn in dieser Arbeit auf das Strukturparadox, das eine Metalepse auslöst, hingewiesen wird, wird also auf die von der Metalepse kreierten alogischen Struktur des Textes gezielt. Es ist wichtig zu betonen, dass das Strukturparadox lediglich der Form der Metalepse und nicht ihrer Auswirkung betrifft. Formal betrachtet, ist eine Metalepse immer paradox, dies heißt aber nicht, dass sie auch immer einen illusionsbrechenden Effekt hat. Ob eine Metalepse einen Illusionsbruch auslöst, oder vielmehr die Leserimmersion verstärkt, kann nicht bestimmt werden, ohne den Zusammenhang mit dem Text zu berücksichtigen. Dies bringt mit sich, dass eine Metalepse in ihrer Form auch immer ein metafiktionales und, abhängig von dem Typ der Metalepse, ein metanarratives Element ist.<sup>120</sup> Die Auswirkung der Metalepse braucht aber nicht unbedingt metafikional oder metanarrativ zu sein.

Die Betonung des von der Metalepse erwirkten Strukturparadoxes beeinflusst die Frage, ob horizontale Überschreitungen als Metalepsen betrachtet werden sollen. Frank Wagner gibt einen Überblick über alle möglichen metaleptischen Überschreitungen. Er differenziert, genau wie später Klimek, zwischen absteigenden (von einer höheren Welt auf eine tiefere) und aufsteigenden (von einer tieferen Welt auf eine höhere) Metalepsen.<sup>121</sup> Darüber hinaus schließt er Grenzüberschreitungen zwischen Geschichten auf der gleichen diegetischen Ebene ein. Solche Überschreitungen bezeichnet Wagner als auto-intertextuell.<sup>122</sup> Genette berücksichtigte solche Überquerungen in *Figures III* zuerst nicht als Metalepsen. In *Métalepse. De la figure à la fiction* hat er seine Metalepsendefinition erweitert und betrachtet Überschreitungen zwischen diegetischen Welten auf der gleichen Ebene dennoch als Metalepsen. Viele Forscher sind Wagners Vorschlag gefolgt und haben horizontale Überschreitungen in ihre Metalepsentypologie aufgenommen. Gerald Prince, zum Beispiel, schlägt den Begriff *perilepsis* für eine horizontale Überschreitung vor,<sup>123</sup> und Nina Grabe hat sie als horizontale Metalepse beschrieben.<sup>124</sup> Meyer-

---

<sup>120</sup> „Metanarration and metafiction are umbrella terms designating self-reflexive utterances, i.e. comments referring to the discourse rather than to the story.“: Birgit Neumann, ‚Metanarration and Metafiction‘, *The Living Handbook of Narratology* <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (zuletzt herangezogen am 14. April 2016).

<sup>121</sup> Vgl. Frank Wagner, ‚Glissement et déphasages. Note sur la métalepse narrative‘, *Poétique*, 130, (2002), 235-253.

<sup>122</sup> Vgl. Wagner, ‚Glissement et déphasages. Note sur la métalepse narrative‘, 245 ff.

<sup>123</sup> Gerald Prince, ‚Disturbing Frames: Métalepses: Entorses au pacte de la représentation‘, *Poetics Today*, 27, (2006), 625-630, 628.

<sup>124</sup> Nina Grabe et al., *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgression“*, (Frankfurt am Main: Vervuert, 2006), 34-44.

Minneman<sup>125</sup> und Schlickers<sup>126</sup> erkennen horizontale Überschreitungen ebenfalls als Metalepsen. Karin Kukkonen bemerkt mit Recht, dass die hierarchische Beziehung zwischen ‚fiktionaler‘ und ‚realer‘ Welt – oder besser: zwischen dargestellter Welt und Welt der Darstellung – für ein eindeutiges Verständnis der Metalepse notwendig ist. Implizit behauptet sie also, dass horizontale Bewegungen entlang einer hierarchischen Ebene nicht als Metalepsen definiert werden sollen. Trotzdem argumentiert sie zugunsten der Anerkennung von horizontalen Metalepsen – die Bewegung, bei der hypothetisch gesprochen Dorothea aus Elliots *Middlemarch* in Bröntes *Jane Eyre* auftauchen würde, klassifiziert sie als eine Metalepse – und ignoriert so die hierarchische Dimension.<sup>127</sup>

Wie Bareis dargelegt hat, ist das Problem mit horizontalen Überschreitungen, dass sie größtenteils mit intertextuellen Referenzen überlappen. Wenn, zum Beispiel, Oskar Matzerath, der Protagonist in Günter Grass' *Die Blechtrommel*, wieder in *Die Rättin* erscheint und diese Bewegung als Metalepse bezeichnet wird, wäre ich bereit, der Denkweise zu folgen. Schwieriger finde ich es, die Erscheinung von Hoftaller in Grass' *Ein weites Feld* als horizontale Metalepse zu interpretieren, weil Hoftaller der Spion Tallhover ist – oder bezieht er sich nur auf ihn? –, der ursprünglich in Joachim Schädlichs gleichnamigem Roman (1986) erschien. Zu behaupten, dass Oskar Shell, der offenkundig charakteristische Merkmale mit seinem „Bruder“ Oskar Matzerath teilt, über eine horizontale Metalepse aus *Die Blechtrommel* in Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) angelandet ist, geht mir einen Schritt zu weit.<sup>128</sup> Wenn das Übernehmen von Figureneigenschaften als eine Metalepse eingestuft würde, dann wird jeder Hinweis, jede Anspielung auf andere Romane metaleptisch und wird der Unterschied mit Intertextualität völlig aufgelöst. Ryan schlägt vor, die Erwähnung oder Erscheinung von bereits existierendem literarischem Material in neuen Texten als Transfiktionalität zu umschreiben, und definiert Transfiktionalität als „the migration of elements such as characters, plot structures or settings from one fictional text to another“.<sup>129</sup> Bereits existie-

---

<sup>125</sup> Klaus Meyer Minneman, ‚Un procédé narrative qui „produit un effet de bizarrerie“: la métalepse narrative‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 133-150, 146-149.

<sup>126</sup> Sabine Schlickers, ‚Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et françaises‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 151-166.

<sup>127</sup> Karin Kukkonen, ‚Metalepsis in Popular Culture: An Introduction‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 1-21, 8.

<sup>128</sup> Die Bemerkung bezieht sich auf eine Beobachtung, die einer der Zuhörer während des von mir organisierten Panels ‚Metalepsis out of Bounds‘ (ENN-Konferenz ‚Emerging Vectors of Narratology. Towards Consolidation or Diversification? Paris, 2013) geäußert hat.

<sup>129</sup> Ryan, ‚Possible Worlds‘, *The Living Handbook of Narratology* <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> (zuletzt herangezogen am 7. April 2016).

rende literarische Figuren, die sich in neuere Romane oder diegetische Welten einmischen, bezeichnet sie als *counterparts*.<sup>130</sup> Ich stimme Ryan in diesem Bereich zu, weil es viel konziser ist, horizontale Bewegungen als transfiktional zu bezeichnen und zum Beispiel Hoftaller als *counterpart* von Tallhover zu betrachten, als alle Begriffe auf einen Haufen zu werfen. Überdies entspricht die horizontale Bewegung von zum Beispiel Oskar Matzerath aus *Die Blechtrommel* in *Die Rättin* der Bedingung eines Strukturparadoxes nicht: Sein Wiedererscheinen beeinflusst auf keinerlei Weise die Struktur des Romans *Die Rättin* und enthüllt den fiktionalen Charakter des Textes nicht. Oskars ‚Wiederauf-erstehung‘ soll als normales fiktionales *Story*-Element statt als paradoxes narratives Element betrachtet werden. Auch das Auftreten von Madame Bovary in *The Kugelmass Episode*, ein, wie im ersten Kapitel erwähnt, prototypisches Beispiel für eine (horizontale ontologische) Metalepse, ist meiner Meinung nach keine Metalepse. Die Tatsache aber, dass Professor Kugelmass in die diegetische Welt des Buches, das er liest, hineintritt, weil er sich in eine der Figuren verliebt hat – und die Figur ist zufälligerweise Madame Bovary – ist schon ein Beispiel einer figürlichen *Story*-Metalepse. Die Anwesenheit eines Strukturparadoxes als Einschränkung für die Definition der Metalepse vor auszustellen, wirft ein neues Licht auf die Diskussion über horizontale Überschreitungen: Die Annahme, dass eine Metalepse ein Strukturparadox auslöst, bringt mit sich, dass horizontale Überschreitungen nicht als Metalepsen anerkannt werden können.

## 2.4 Metaleptische Effekte

### 2.4.1 Selbstreferenzielle Texte?

In seiner grundlegenden Metalepsendefinition erwähnt Genette, dass eine Metalepse „un effet de bizarrerie soit boufonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique“<sup>131</sup> produziert. Um das ‚verwirrendste‘<sup>132</sup> einer Metalepse zu beschreiben, bezieht er sich auf ein Beispiel von Jorge Luis Borges. In einem Aufsatz zu dem *Quijote* zitiert Borges verschiedene Stellen aus Texten, in denen Figuren zu Lesern oder Zuschauern der eigenen Geschichte werden. Dazu bemerkt Borges, dass „[s]olche Spiegelungen [...] die Vermutung nahe [legen], daß, sofern die Cha-

---

<sup>130</sup> Vgl. Ryan, ‚Possible Worlds‘, *The Living Handbook of Narratology* <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> (zuletzt herangezogen am 7. April 2016).

<sup>131</sup> Genette, *Figures III*, 244.

<sup>132</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, 245.

raktere einer Fiktion auch Leser oder Zuschauer sein können, wir, ihre Leser, oder Zuschauer, fiktiv sein können.“<sup>133</sup> Diesen Effekt misst Borges, wie das Zitat angibt, einer *mise en abyme*-Struktur zu. Genette jedoch projiziert diese mögliche Auswirkung auf metaleptische Texte und kommt zu dem Schluss, dass „[l]e plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l’extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c’est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.“<sup>134</sup> Die Hypothese lässt unserer Phantasie freien Lauf und erklärt zum Teil, warum die Metalepse in dem (post)modernen Zeitalter ein so beliebter Eingriff ist. Es versteht sich dennoch von selbst, dass nicht jede Metalepse einen solchen Effekt bewirkt. Die Auswirkung ist stark von dem spezifischen Text abhängig. Die meisten Typologien berücksichtigen die Effekte denn auch kaum. Es reicht aber nicht, die Wirkung von Metalepsen auf vage Effekte wie ‚lustig‘, ‚fantastisch‘ oder ‚ontologisch verwirrend‘ zu reduzieren.

Eine eindeutige Metalepsenwirkung für jeden Text und für jeden Leser festzulegen, ist, wie oben angegeben, unmöglich. John Pier bemerkt, dass es dennoch einige Tendenzen in der Auswirkung gibt, die abhängig von dem Typus der Metalepse sind. *Story*-Metalepsen, sowohl narratoriale wie auch figürliche, bestätigen oder verstärken, Pier zufolge, häufig die Leserimmersion. Diskurs-Metalepsen, und vor allem die figürliche Variante, unterbrechen die Immersion kurzfristig, machen sie aber nicht unmöglich.<sup>135</sup> Nach meiner Ansicht kann dieser Unterschied in der Wirkung auf eine andere grundlegende, bisher kaum beobachtete, Unterscheidung zurückverfolgt werden zwischen Metalepsen, die auf der höchsten Diskursebene realisiert werden, und denjenigen, die sich in einer ‚tieferen‘ Welt befinden.<sup>136</sup> Da der Ort, an dem eine Metalepse im Text erscheint, ihre Wirkung entscheidend beeinflussen kann, scheint es mir sinnvoll zu sein, diese Dichotomie zu systematisieren: Ich teile Metalepsen in extratextuelle und intratextuelle Varianten. Intratextuelle Metalepsen erscheinen in der extradiegetischen, in-

---

<sup>133</sup> Jorge Luis Borges, ‚Magische Einschübe im *Quijote*‘, *Inquisitionen*, hg. v. Gisbert Haefs und Carl August Horst, (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1992), 56-59, 59.

<sup>134</sup> Genette, *Figures III*, 245.

<sup>135</sup> Pier, ‚Métalepse et hierarchies narratives‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 247-261, 253.

<sup>136</sup> Cohn differenziert in ihrem Aufsatz ‚Metalepsis and Mise en Abyme‘ zwischen *exterior* und *interior* Metalepsen. *Exterior* Metalepsen sind Metalepsen „between the extradiegetic and the diegetic level – that is to say, between the narrator’s universe and that of his or her story“ (106). *Interior* Metalepsen sind Metalepsen die zwischen den Ebenen derselben Geschichte vorfallen, „that is to say, between primary and secondary, or between a secondary or tertiary story“ (106). Sie vertieft ihre Unterscheidung in dem Aufsatz nicht – ihre Aufmerksamkeit gilt den *interior* Metalepsen. Meine Differenzierung zwischen extratextuellen und intratextuellen metaleptischen Varianten ähnelt Cohns Unterscheidung zu einem gewissen Grade. Meine extratextuelle Metalepsen situieren sich aber zwischen der extradiegetischen Welt und der extratextuellen Wirklichkeit.

tradiegetischen oder hypodiegetischen Welt und beziehen sich auf die erzählte Geschichte. Wie oben erläutert, lassen sich intratextuelle Metalepsen in *Story*-Metalepsen und Diskurs-Metalepsen aufteilen. Für jede Metalepse muss bestimmt werden, ob sie eine narratoriale oder eine figürliche Metalepse oder eine Adressatenmetalepse ist. Eine extratextuelle Metalepse ist *per definitionem* eine Diskurs-Metalepse und situiert sich meistens auf der höchsten diskursiven Ebene eines Textes: in der extradiegetischen Welt. Sie öffnet kurzfristig die Grenze zwischen der Romandiegese und der extratextuellen Welt und erinnert so an die Herstellung des Textes, den zu lesen der Rezipient im Begriff ist.<sup>137</sup> Dies sorgt dafür, dass der artifizielle Charakter des Romans aufgedeckt wird. Extratextuelle Metalepsen haben meistens den Erzähler als Agens, obwohl es Fälle gibt, in denen Figuren eine extratextuelle Metalepse realisieren, wie weiter illustriert werden soll. Während intratextuelle Metalepsen die Struktur der in dem Roman erzählten Geschichte, die *Story*, aufdecken und auf dieser Ebene ein Strukturparadox kreieren, enthüllen extratextuelle Metalepsen nicht nur die erzählte Geschichte als fiktional, sie erwirken zugleich, dass der ganze Roman auf sich selbst als Roman verweist und selbst-referenziell wird. Auf diese Art und Weise stellt der Text sich als Medium, um (eine) Realität darzustellen, in Frage. Folglich wird der Leser dazu verpflichtet, Stellung zu dem Text zu nehmen: Ist er bereit das Paradox zu akzeptieren? Oder wird er dem Text jetzt als das Kunstprodukt, das dieser ist, entgegentreten und über das Medium reflektieren? Der Leser wird – implizit oder explizit – aufgefordert, zu entscheiden, wie er den Text betrachtet. Aus dieser Darlegung lässt sich folgern, dass intratextuelle Metalepsen die Leserimmersion meistens verstärken, während extratextuelle Metalepsen die Illusion des Lesers öfters zerstören.

Ich werde die theoretischen Erläuterungen und den Unterschied intratextuell-extratextuell jetzt anhand einiger konkreter Textstellen illustrieren. Wenn wir lesen, wie Dermot Trellis, eine von dem namenlosen Erzähler aus Flann O'Briens Roman *At Swim-Two-Birds* erfundene Erzählerfigur, Sheila Lamont, eine von den erfundenen Figuren von Dermot Trellis, schwängert, lässt sich dies als eine intratextuelle figürliche *Story*-Metalepse bezeichnen.<sup>138</sup> Jonathan Carroll's *The Land of Laughs* (1982) weist eine intratextuelle figürliche *Story*-Metalepse auf, als deutlich wird, dass das kleine Dorf, in dem der berühmte Schriftsteller France Gallen lebt, von Figuren, die Gallen in seinen Romanen erfunden hat, bewohnt wird.<sup>139</sup> In Miguel de Unamuno's *Niebla* (1914) will Augusto Pérez, der Protagonist, dem Autor einiger Essays, die er gelesen hat, begegnen. Während des Gesprächs zwischen diesem Autor und dem Protagonisten sieht Augusto ein, dass

---

<sup>137</sup> Solche Anspielungen können eine Leser-Anrede, Hinweise auf die materiellen Bedingungen eines Textes, eine Andeutung des Schreibprozesses usw. enthalten.

<sup>138</sup> Vgl. O'Brien, Flann/ O'Nolan Brian. *At Swim-two-Birds*, (London: Penguin Books, 2001 [1939]), 61.

<sup>139</sup> Carroll, Jonathan. *The Land of Laughs*, (New York: Tom Doherty Association, 1982 [1980]), 184.

auch er nichts anders als eine Schöpfung der Phantasie dieses Autors ist. Die Begegnung zwischen dem Autor und dem Protagonisten ist eine intratextuelle figürliche *Story-Metalepse*.<sup>140</sup> In John Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969) befindet sich der extradiegetische-heterodiegetische Erzähler plötzlich in einem Eisenbahnwagen. Neben ihm sitzt seine Figur Charles.<sup>141</sup> Der Erzähler versetzt sich also in seine Geschichte, eine Bewegung, die als intratextuelle narratoriale *Story-Metalepse* zu bezeichnen ist. Die so eben genannten Beispiele enthalten alle eine wortwörtliche Überschreitung, deshalb sind sie *Story-Metalepsen*.

Es gibt auch zahllose Überschreitungen, die keinen buchstäblichen Umzug in eine andere Welt darstellen. Nehmen wir als erstes Beispiel Grass' *Die Box* (2008). Die Protagonisten in diesem Roman stellen sich folgende Frage: „Womöglich sind auch wir, wie wir hier sitzen und reden, bloß ausgedacht – oder was?“ (BO, 116) Das Wissen um ihren fiktionalen Status ist eine intratextuelle figürliche Diskurs-Metalepse. In Jostein Gaarders *Sofies Verden* (1991) werden die Protagonisten, Sofie und Albert, sich davon bewusst, dass sie ihr Leben in einem Roman leben. Dieses Bewusstsein ist gleichfalls eine intratextuelle figürliche Diskurs-Metalepse. Als Sofie und Albert versuchen, aus ihrer Welt zu fliehen und letztendlich in dieselbe Welt wie ihr Autor belanden, ist dies eine intratextuelle figürliche *Story-Metalepse*. Die Beispiele aus *Die Box* und *Sofies Verden* präsentieren Figuren, die um ihren künstlerischen Status Bescheid wissen. Dieses Wissen bezeichne ich auch als eine epistemologische Metalepse – hier eine Variante der figürlichen Diskurs-Metalepse. Es ist weiter auch möglich, dass ein heterodiegetischer Erzähler auf den fiktionalen Status seiner Figuren verweist, ohne dass sie sich von diesem Status bewusst sind. So bezeichnet Dermot Trellis aus *At Swim-Two-Birds* seine Figuren als fiktional und realisiert so eine intratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse. Grass wendet eine ähnliche Technik in *Die Box* an. Der Roman fängt wie ein Märchen an. Ein extradiegetischer heterodiegetischer Erzähler berichtet: „Es war einmal ein Vater, der rief, weil alt geworden, seine Söhne und Töchter zusammen – vier, fünf, sechs, acht an der Zahl – bis sie sich nach längerem Zögern seinem Wunsch [über ihr Leben zu erzählen] fügten.“ (BO, 7) Der Beginn des Romans erweckt den Anschein, als ob *Die Box* aus der Perspektive der Kinder erzählt werden soll. Sehr rasch aber wird der Leser vor dem Status der Geschichte gewarnt: „Um einen Tisch sitzen sie nun, beginnen sogleich zu plaudern: jeder für sich, alle durcheinander, zwar ausgedacht vom Vater und nach seinen Worten, doch eigensinnig und ohne ihn, bei aller Liebe, schonen zu wollen“ (BO, 7). Dieselben Prinzipien finden wir in einem Beispiel aus *Die Rättin* (1986), wenn der hypodiegetische-heterodiegetische Erzähler über seine Figuren Folgendes berichtet: „Langsam, weil ich

---

<sup>140</sup> Miguel de Unamuno, *Niebla*, (Madrid: Continental Book Co, 1986), 183 ff.

<sup>141</sup> John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, (St Albans, Herts: Triad/Panther Books, 1977 [1969]), 346-349.



das so will, gewöhnen sie sich daran, einander nach ihrer Funktion zu nennen“ (R, 23). In den beiden Beispielen – *Die Box* und *Die Rättin* – enthüllt der Erzähler den fiktionalen Gehalt seiner Geschichte mit einer narratorialen Diskurs-Metalepse, die die Figuren als erfunden bezeichnet. Die Figuren sind – in diesem Moment – nicht auf dem Laufenden über ihren Status.

Auf den ersten Blick scheint der folgende zitierte Abschnitt aus *Niebla* den gleichen Regeln zu gehorchen: Der Erzähler unterbricht unerwartet ein Gespräch zwischen den Hauptfiguren Augusto Pérez und Victor Gotí – die sich ironischerweise gerade über die Cartesische Formel *cogito ergo sum* unterhalten – und spricht seinen Leser an:

Mientras Augusto y Victor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estáis leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivolescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía mí mismo: „Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse, no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos.“<sup>142</sup>

In der Leserapostrophe dekuviert sich der extradiegetische-heterodiegetische Erzähler als der (fiktionalisierte!) Autor der *nivola*, die der Leser in der Hand hat. Der heterodiegetische Erzähler durchbricht mittels der Anrede kurzfristig die Grenze zwischen der Romandiegese – spezifischer der extradiegetischen Welt – und der extratextuellen Realität, so dass ein Strukturparadox im Roman entsteht: Der Erzähler legt den künstlichen Gehalt des Romans frei und wird selbst zum Teil des Romans. Die Leseranrede bezeichne ich als eine extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Laurence Sterne, 1759-1767) enthält zahllose solche Leseranreden. *Tristram Shandy* geht sogar noch einen Schritt weiter: Der Erzähler wendet sich nicht nur zu seinen Adressaten, er versucht auch, sie in den Plot hineinzuziehen. So bittet Tristram den Adressaten, ob er oder sie seinen Vater ins Bett bringen will.<sup>143</sup> Die Leseranreden durchbrechen gleichfalls die Grenze zwischen der extradiegetischen Welt und der extratextuellen Realität und erwirken ein Strukturparadox im Roman. Wenn der extradiegetische Erzähler in *Die Rättin* auf einen Gott, der den Erzähler insgesamt seiner Geschichten träumt, aufmerksam macht (vgl. R, 353)<sup>144</sup>, deckt der Erzähler die

---

<sup>142</sup> de Unamuno, *Niebla*, 161.

<sup>143</sup> Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, (Oxford: Oxford University Press, 2009 [1759-1767]), u. a. 224-225.

<sup>144</sup> Das Beispiel wird in der Analyse von *Die Rättin* ausführlich besprochen.

künstliche Qualität des Romans auf. Auch dieser Hinweis öffnet kurzfristig die Grenze zwischen der extratextuellen Realität und der Romandiegese.

In den drei soeben erwähnten Beispielen (aus *Niebla*, *Tristram Shandy* und *Die Rätin*) liegt ein ähnliches Verfahren der Metalepse zugrunde: Der Erzähler informiert seinen Leser über den fiktionalen Gehalt der Geschichte, die er vermittelt. Auf den ersten Blick entsprechen diese Beispiele den narratorialen Diskurs-Metalepsen aus *At Swim-Two-Birds*, *Die Box* und *Die Rätin*. Wenn wir die Beispiele genau analysieren, tritt jedoch eine Unterscheidung zutage. Alle Beispiele aus der ersten Gruppe haben eine paradoxe Qualität: Sie enthüllen die konstruierte Natur der Geschichte. Da die Metalepsen sich innerhalb der intradiegetischen Welt ereignen oder sich auf diese Welt beziehen, wird nur die interne Struktur der Geschichte aufgedeckt, so dass der Status des gesamten Romans durch die paradoxen Überschreitungen nicht beeinflusst wird. Wie oben erläutert, bezeichne ich solche Überschreitungen als intratextuelle Metalepsen.

Alle Metalepsen in der zweiten Gruppe (*Niebla*, *Tristram Shandy* und *Die Rätin*) spielen in einem gewissen Maße auf die Schöpfung des Romans an und durchbrechen so die Grenze zwischen der extradiegetischen Welt und der extratextuellen Wirklichkeit. Daraus ergibt sich, dass die Struktur des ganzen Romans – und nicht nur der erzählten Geschichte – aufgedeckt wird: Der Roman zeigt sich als Roman und verweist so auf sich selbst als Roman. Die distinktive Eigenschaft einer extratextuellen Metalepse liegt also in ihrer Selbstreferenz. Intratextuelle Metalepsen enthüllen lediglich die Konstruktion der erzählten Geschichte und verleihen dem Text keinen selbstreferenziellen Charakter.

Wie oben erwähnt, geben extratextuelle Metalepsen Anlass zu einer anderen Leseerfahrung als intratextuelle Metalepsen. Vor allem die Romane *Niebla* und *Tristram Shandy* regen den Leser dazu an, die Verhältnisse zwischen Text und Autor und zwischen Text und Leser zu überdenken. *Niebla* geht sogar so weit, den ontologischen Status des Lesers an und für sich in Frage zu stellen. Die Haltung des Lesers gegenüber dem Text beeinflusst die weitere Interpretation der Ereignisse: Erkennt der Leser die von dem Text hervorgebrachten Themen und Fragen und fängt an, darüber zu reflektieren? Oder betrachtet er sie als Spielerei, um bereitwillig seinen ‚Glauben‘ aufrechtzuerhalten? Wie meine Analysen von Grass' Romanen zeigen werden, bedient Grass sich dieser extratextuellen metaleptischen Form. Sie erlaubt ihm, innerhalb des Textes eine kritische Stellung gegenüber der von ihm selbst kreierten Welt einzunehmen, sein Medium ‚Literatur‘ in Frage zu stellen und über den Prozess des Schreibens zu reflektieren.

Eine extratextuelle Metalepse ist sehr oft eine Digression des Erzählers (also eine narratorial Diskurs-Metalepse), die eine Pause in die Geschichte einbaut und den Diskurs für einen Augenblick ‚selbstständig‘ weitergehen lässt, wie das Beispiel aus *Niebla* illustriert. Dies zu einer Bedingung für eine extratextuelle Metalepse zu machen, wäre unberechtigt, wie Schoenfelds Kurzgeschichte *Built Up Logically* nachweist. In dieser Geschichte ist von einer (illusionären) Simultaneität zwischen *Story* und Diskurs die Rede:

„Is there a typewriter here?“ I asked. „On the desk,“ Sally said. [...] I nodded, inserted a sheet of paper in the typewriter, and went on with the story: [...] By a coincidence arranged by me as the legitimate author of the story, the pistol exploded on landing, sending a bullet into the brain of Frank who was still asleep across the street on the front stoop of a brownstone house. Frank slumped forward and rolled into the gutter, dead, a grim monument and warning to all characters with rebellious spirits. I grinned and added the last two words to the story: THE END.<sup>145</sup>

In diesem Beispiel wird die Geschichte nicht unterbrochen. Geschichte und Diskurs fallen zusammen, so dass die extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse ein Teil der fortschreitenden Geschichte wird.

Obwohl die meisten extratextuellen Metalepsen von dem Erzähler realisiert werden, finden wir in Ausnahmefällen eine figürliche Variante vor, wie dieses Beispiel aus Henry N. Beard und Douglas Kennedy's *Bored of the Rings* verdeutlicht: „When Bromosel hears: „you cash in your chips around page eighty-eight“, [Bromosel] looked up to the top of the page and winced.“<sup>146</sup> Im weiteren Verlauf des Romans erinnern ähnliche Gedanken von Bromosel den Leser wiederum an die fiktionale Qualität des Textes: „„No“, agreed Bromosel, looking across the grey surface of the page to the thick half of the book still in the reader's right hand“.<sup>147</sup> Eine Figur in der Geschichte, Bromosel, gewährt der Parodie von *Lord of the Rings* insofern einen selbstreferenziellen Charakter, als sie auf die materiellen Bedingungen des Buches hinweist. Terry Pratchett in *Mort. A Discworld Novel* (1987) benutzt eine andere Weise, um das Erzählte und das Erzählen zu vermischen: „„You shouldn't - - - them, then,“ muttered one of his henchmen, effortlessly pronouncing a row of dashes.“<sup>148</sup> Die Ebene der Repräsentation und die Art und Weise, auf die repräsentiert wird, werden hier wortwörtlich in die Geschichte projiziert. Beide Metalepsen erinnern an die Herstellung des Textes und überschreiten so kurzfristig die Grenze zwischen der extradiegetischen Welt und der extratextuellen Wirklichkeit.

Es versteht sich von selbst, dass Mischungen von extra- und intratextuellen Metalepsen sehr oft vorkommen. In der Novelle *Niebla* zum Beispiel wird der Leser zuerst von dem Erzähler angesprochen (extratextuell). Erst danach entscheidet sich Augusto, dass er den Autor von einigen Essays, die er gelesen hat, kennenlernen will. Während dieser Begegnung wird Augusto sich dessen bewusst, dass auch er ein Produkt der Imagination dieses Autors ist (intratextuell). Auch das soeben erwähnte *Built Up Logically* enthält so-

---

<sup>145</sup> Howard Schoenfeld, 'Built Up Logically', *Magazine for Fantasy and Science Fiction*, 1, 4 (1950), 33-43, 43.

<sup>146</sup> Henry N. Beard und Douglas Kennedy, *Bored of the Rings* (New York: Penguin Books, 1993), 57. Ich habe dieses Beispiel aus Klimeks *Paradoxes Erzählen* übernommen: vgl. Klimek, *Paradoxes Erzählen*, 144.

<sup>147</sup> Beard and Kennedy, *Bored of the Rings*, 69. Vgl. Klimek, *Paradoxes Erzählen*, 65.

<sup>148</sup> Terry Pratchett, *Mort. A Discworld Novel*; (London, 1993), 63. Ich habe das Beispiel aus Klimeks *Paradoxes Erzählen* übernommen: vgl. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, 142.

wohl intratextuelle als auch extratextuelle Metalepsen. Trotzdem gibt es eine Tendenz in dem Gebrauch der beiden metaleptischen Varianten: Intratextuelle Formen tauchen meistens in so genannten *fantasy novels* auf und betonen die fantastische Qualität der Geschichte, um so die Leserimmersion zu erleichtern oder zu verstärken. Extratextuelle Metalepsen neigen dazu, eher in realistischen Texten vorzukommen, so dass die Beziehung zwischen Text und Leser, zwischen Text und Realität, die Frage nach dem Status des Textes und manchmal auch der ontologische Status des Lesers selbst (implizit) thematisiert werden. Auch von dieser Bemerkung gibt es Ausnahmen. Einige Texte zeigen keine extratextuellen Metalepsen auf, thematisieren aber auch nicht nur fantastische Elemente. In Cortázar's *Continuidad de los parques* finden wir keine extratextuellen Metalepsen vor. Der Leser, dessen Tod am Ende der Geschichte beschrieben wird, ist eine intradiegetische Figur.<sup>149</sup> In dem Text wird suggeriert, dass diese Figur von einer hypodiegetischen Gestalt ermordet wird. Die Kurzgeschichte verweist nicht auf die eigene Entstehung und enthält also keine Anspielung auf die extratextuelle Realität des Lesers. Dessen ungeachtet, wird mit Recht behauptet, dass die Geschichte die gefährliche, manchmal sogar tödliche Kraft der Immersion, die den Leser überfallen kann, thematisiert.

#### 2.4.2 Unmarkierte Metalepsen

Innerhalb der Gruppe von extratextuellen Metalepsen gibt es meiner Meinung nach eine Sondergruppe, die mit einem Beispiel aus E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1817) illustriert werden kann. Die Erzählung fängt mit drei Briefen an – einem von Nathanael an Lothar, einem von Clara an Nathanael, einem zweiten von Nathanael an Lothar –, dannach meldet sich der Erzähler mit folgender Äußerung: „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen.“<sup>150</sup> Dieser Satz ist der Anfang einer längeren Einmischung des Erzählers, der mit seiner Unterbrechung den künstlichen Gehalt der Geschichte aufdeckt. Die Stelle nimmt keinen inhaltlichen Einfluss auf die Entwicklung der Geschichte, sie kommentiert nur die Geschehnisse in der *Story* und erklärt, weshalb der Erzähler seine Geschichte erzählen will. Meiner Meinung nach gehören auch die im ersten Teil erwähnten Metalepsen aus *Illusions Perdues* und *Joseph Andrews* zu dieser Kategorie. Bernd Häsner berücksichtigt nur solche Transgressionen als richtig metaleptisch, weil

---

<sup>149</sup> Vgl. Julio Cortázar, ‚Continuidad de los Parques‘ [1964], *Final del juego*, (Barcelona: Ediciones B., 1987). 11.

<sup>150</sup> E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, (1817) <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-sandmann-3093/4> (zuletzt herangezogen am 13. Juni 2016).

er den Begriff ‚Metalepse‘ exklusiv für unlogische oder unmögliche Beziehungen reserviert, die sich als eine illusorische Simultaneität und Kontiguität von Diskurs und Geschichte manifestieren.<sup>151</sup> Obwohl ich Häsners Ansicht, dass nur solche unlogische Beziehungen Metalepsen seien, nicht zustimme, bin ich schon der Meinung, dass sie eine separate Subgruppe bilden. Manche Forscher erkennen zwar die Existenz dieser Transgressionen, sie berücksichtigen ihre Effekte aber nicht. Nelles umschreibt die Form als eine unmarkierte Metalepse, Pier bezeichnet sie als minimale Metalepse, und Fludernik wechselt, wie oben erläutert, zwischen einer Beschreibung als eine *discourse metalepsis* und einer Beschreibung als eine *ontological metalepsis type 1*. Genette zufolge sind solche Überschreitungen keine Metalepsen, sondern narrative Syllepsen.<sup>152</sup> Merkwürdigerweise aber liest Genette die häufig zitierte Stelle aus *Illusion Perdues* (*pendant*-Formel) als eine Metalepse und nicht als eine Syllepse, was sie, laut Genettes Definition der Syllepse, eigentlich ist. Auch Grabe und Liviu Lutas plädieren aufgrund verschiedener Argumente dafür, diese Phänomene als Syllepsen zu definieren. Lutas behauptet, dass die temporale Dimension für eine Syllepse ausschlaggebend sei.<sup>153</sup> Er stützt sich hierbei auf Genettes Bemerkung, dass die Syllepse die Aufeinanderfolge (denn das Zusammenfügen „gleicher“ Geschehnisse hebt die Aufeinanderfolge auf) und die Dauer der Geschehnisse affektiert.<sup>154</sup> Grabe umschreibt eine Syllepse als eine Simultaneität von nicht simultanen Geschehnissen.<sup>155</sup> Grabe zufolge überquert eine Syllepse die Grenze nicht, sondern gleicht diese aus. Fludernik dagegen argumentiert, dass es bei unmarkierten Metalepsen schon eine Überschreitung von einer Grenze gibt: Der extradiegetische Erzähler steigt während der Digression – metaphorisch – in seine Geschichte hinab. Der Erzähler ist nicht leibhaftig in der Geschichte anwesend, sondern er projiziert sich in seine Geschichte. Gerade diese Projektion enthält die Grenzüberschreitung. Weil er die Möglichkeit hat, sich in seine Geschichte zu projizieren, betont er seinen kontrollierenden Einfluss und gesteht, nicht über eine Geschichte zu berichten, sondern sie zu erfinden. Solche Erzählerdigressionen ändern den Verlauf der Geschichte nicht, sie erwirken nur eine Simultaneität zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, in der der Erzähler seinen Leser

---

<sup>151</sup> Bernd Häsner, *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, (2001), u. a. 30 [http://www.diss.fuberlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS\\_derivate\\_000000001782/0\\_berndhaesner.pdf;jsessionid=9C94D37F36A45A6D204AE665DA0F8379?hosts](http://www.diss.fuberlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001782/0_berndhaesner.pdf;jsessionid=9C94D37F36A45A6D204AE665DA0F8379?hosts) (zuletzt herangezogen am 24. Dezember 2012).

<sup>152</sup> Genette, *Figures III*, 121: „Ayant baptisé *analepses* et *prolepses* les *anachronies* par *rétropection* ou *anticipation*, on pourrait nommer *syllepses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements *anachroniques* commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre.“

<sup>153</sup> Liviu Lutas, ‚Narrative Metalepsis in Detective Fiction‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (Berlin/New York: de Gruyter, 2011), 41-64, 55.

<sup>154</sup> Vgl. Genette, *Figures III*, 178.

<sup>155</sup> Grabe et al., *La narración paradójica*, 32.

an die Hand nimmt und ihn, während die Geschichte sich entwickelt, begleitet. Wie Fludernik festgestellt hat, entstammen solche Techniken der oralen Erzähltradition und wurden bis zum fünfzehnten Jahrhundert eingesetzt, um längere Texte zu strukturieren oder um den Übergang zwischen verschiedenen Szenen zu erleichtern.<sup>156</sup> Unmarkierte Metalepsen haben also eine lange Vorgeschichte, bleiben dennoch eher ‚unschuldig‘: Sie bauen eine Pause in die Geschichte ein, während der Diskurs sich für einen Augenblick selbstständig entwickelt, aber auf keinerlei Weise nehmen sie einen Einfluss auf die Entwicklung der Geschehnisse.

---

<sup>156</sup> Fludernik, ‚Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode‘, 389.

## Kapitel 3

# Grass' Erzähltechnik: Forschungsüberblick

### 3.1 Grass' Erzählkonzept

Deshalb sei es dem Vortragenden erlaubt, Mann, Brecht und Kafka, bei aller schattenwerfenden und oft angeführten Größe, respektvoll beiseite zu lassen und als Schüler dem Lehrer dankbar zu sein: Denn ich verdanke Alfred Döblin viel, mehr noch, ich könnte mir meine Prosa ohne die futuristischen Komponente seiner Arbeit vom *Wang-lun* über den *Wallenstein* und *Berge Meere und Giganten* bis zum *Alexanderplatz* nicht vorstellen; mit anderen Worten: Da Schriftsteller nie selbstherrlich sind, sondern ihr Herkommen haben, sei gesagt: Ich komme von jenem Döblin her, der, bevor er von Kierkegaard herkam, von Charles de Coster hergekommen war und, als er den *Wallenstein* schrieb, sich zu dieser Herkunft bekannte. (EuR I, 265)

Obwohl Grass sich nicht häufig ausführlich über seine Lehrmeister und seine Einflüsse geäußert hat, wies er in der Rede ‚Über meinen Lehrer Döblin‘ (1967) (vgl. EuR I, 264-284), die er anlässlich des 10. Todestages von Alfred Döblin hielt, offenkundig auf sein Herkommen hin. Darüber hinaus betonte er, dass er seine Poetik an Döblins Ansichten über Literatur orientiert hat. „Döblin sieht Geschichte als absurden Prozeß. Ihm will kein Hegelscher Weltgeist über die Schlachtfelder reiten“ (EuR I, 265), behauptete Grass und verwies so schon beim Anfang seiner Rede auf eine Parallele zwischen dem Lehrer und dem Schüler. Auch für Grass ist Geschichte ein absurder, von dem Menschen konstruierter Prozess, der nicht von ‚höheren Kräften‘ bestimmt wird, wie er vor allem in *Der Butt* betont hat. In welchem Maße das Literaturverständnis beider Schriftsteller sich ähnelt, bekundet eine andere Passage aus der Rede:

Ihm, dem Phantasten der Vernunft, dem kühlen wie unbeteiligten Beobachter getriebener Massen und widersprüchlicher Realität, dem Registrator gleichzeitiger,

sich bremsender, einander auslöschender Bewegungen, ihm, dem utopischen Weltbaumeister (EuR I, 266).

Grass redet hier über Döblin, könnte aber genau so gut ein Bild von sich selbst wiedergeben.

Nach anderen schriftstellerischen Vorbildern gefragt, antwortete Grass Rabelais, Grimmelshausen, Lichtenberg, Goethe, Keller und Joyce.<sup>157</sup> Joyces Technik des inneren Monologs erweist sich als zweckmäßig beim Darstellen von Grass' Gleichzeitigkeit, eines der zentralen Prinzipien seiner Poetik, wie weiter in diesem Kapitel erklärt wird. Er sagt darüber Folgendes:

Wenn wir denken, wenn wir träumen, schweifen wir ab. Wenn wir irgendeiner Handlung nachgehen, können wir dennoch mit unseren Gedanken in anderen Regionen sein, in anderen Zeiten. Alles ist bunt gemischt, ein Fluten und Strömen. Da laufen mehrere Filme gleichzeitig in unserem Unterbewußtsein ab; das ist alles uralt und bekannt. In der Literatur haben es Autoren wie James Joyce oder Proust, etwas später bei uns von Scheerbart bis Döblin viele bewußt gemacht.<sup>158</sup>

Nicht nur Grass' Erzähltechnik und seine Ansichten über Literatur sind von anderen Schriftstellern beeinflusst, auch seine Wahl für einen bestimmten Erzählertypus kommt von anderen her. Vor allem Lawrence Sternes *Tristram Shandy* hat eine bleibende Auswirkung auf Grass' Erzählsituationen in seinen verschiedenen Romanen, wie er auch selbst angegeben hat.<sup>159</sup> Parry bemerkt: „in the peculiarities of *Tristram Shandy* as narrator [...] we find the deep and informative influence, [...] the striking feature [...] is that the narrator is both subject and object, and indeed takes special pleasure in being the subject observing himself as object.“<sup>160</sup> Dieses Merkmal ist tatsächlich in den meisten der von Grass angewendeten Erzählsituationen konstitutiv. Auch die Selbstbewusstheit von Sternes *Tristram* und von z.B. Jean Paul hat Grass übernommen. Seine Erzähler wissen meistens um ihren fiktionalen Status und machen dies dem Leser gegenüber auch kenntlich. Die Frage von Heinz Ludwig Arnold „[w]as in der neuen deutschen Literatur hat Sie als Schriftsteller beeinflusst?“<sup>161</sup>, beantwortet Grass denn auch folgendermaßen: „Ich nannte Jean Paul. Dann Alfred Döblin, [...] [weil] er sich selbst durch seine Bücher in Frage stellt“.<sup>162</sup> Mit der Wahl eines selbstbewussten Erzählers, der in verschiedenen Ro-

---

<sup>157</sup> Vgl. ‚Die Verzweiflung arbeitet ohne Netz‘, September 1974, *Gespräche*, 158-159.

<sup>158</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.

<sup>159</sup> Vgl. u. a. ‚Manche Freundschaft zerbrach am Ruhm‘, September 1965, *Gespräche*, 33 und ‚Die Verzweiflung arbeitet ohne Netz‘, September 1974, *Gespräche*, 158.

<sup>160</sup> Parry, ‚Aspects of Günter Grass's narrative technique‘, 102.

<sup>161</sup> ‚Die Verzweiflung arbeitet ohne Netz‘, September 1974, *Gespräche*, 159.

<sup>162</sup> ‚Die Verzweiflung arbeitet ohne Netz‘, September 1974, *Gespräche*, 159.



manen auf den extratextuellen Autor Günter Grass zurückgeht, versucht Grass, genau wie sein Lehrer, sich selbst und seine geschaffene Welt in Frage zu stellen.

In diesem Kapitel werden einige für Grass typische und in dieser Arbeit angewendete Erzählmerkmale in den richtigen Kontext gestellt und erläutert.

### 3.1.1 Erzähl-Ich vs. Autor-Ich

Volker Neuhaus bemerkt 1984, dass sich Grass bis dann ausnahmslos der Ich-Erzählung bedient hat.<sup>163</sup> 2016, ein Jahr nach dem Tod von Grass, erweist sich, dass Neuhaus' Aussage auf Grass' gesamtes Œuvre zutrifft: Alle Prosawerke von Grass werden von einem Ich-Erzähler vermittelt, meistens ist er ein homodiegetischer Erzähler.<sup>164</sup> *Das Treffen in*

---

<sup>163</sup> Volker Neuhaus, 'Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren', *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 2, (1984), 197-185.

<sup>164</sup> *Ein weites Feld*, *Mein Jahrhundert* und *Im Krebsgang* sind teilweise Ausnahmen. In *Ein weites Feld* ist die singulare Erzählinstanz durch ein plurales 'wir vom Archiv' ersetzt. *Mein Jahrhundert* führt ebenfalls ein Erzählerkollektiv auf: In jedem Jahr des zwanzigsten Jahrhunderts nimmt ein anderer Erzähler das Wort und berichtet über das diesbezüglichen Jahr. In *Im Krebsgang* ist Paul, der Sohn von Tulla Pokriefke, der Erzähler. Wichtig zu erwähnen ist, dass Grass' typischer Ich-Erzähler nie weit weg ist. *Ein weites Feld* wird zwar durch ein 'wir' vermittelt, regelmäßig taucht auch ein Ich auf. Wir können behaupten, dass das 'wir vom Archiv' ein genauso komplementäres Duo wie Fonty und Hoftaller ist, das von einem Mann und einer Frau gebildet wird. An einigen Stellen heißt es: „wir, das waren meine Kollegin und ich“ (EWF, 235), an anderen Stellen ist die Rede von einer Zweierdelegation (EWF, 701) und auch die Phrase „meine Kollegin“ befindet sich in manchen Äußerungen (EWF, 212, 769). Der Trauzeuge bei Marthas Hochzeit behauptet, ein Mann zu sein: Er verweist auf sich als ‚Trauzeuge[n]‘, auf den anderen Zeugen als ‚Zeugin‘. In der Mitte des vierten Buches hat es aber den Anschein, dass eine Frau das Wort hat, weil jetzt von einem ‚männlichen Kollegen‘ (EWF, 532) die Rede ist, und beschrieben wird, wie Fonty der/m ‚Archivsklave(n)‘ – wie sie sich auch nennen – den Hof zu machen versuchte. Der gleichen Anweisungen lassen die Vermutung aufkommen, dass bestimmte Kapitel von einem Mann, andere von einer Frau erzählt werden, die zusammen die Erzählinstanz ‚wir vom Archiv‘ bilden. Auf jeden Fall werden bestimmte Abschnitte nicht von einem wir, sondern von einem Ich vermittelt. Die Identifizierung des ‚wir‘ mit einem Ehepaar „das ohne Rücksicht auf die gestellte Szene, nun in unseren Bericht einbricht: Störend und doch wie selbstverständlich kamen sie dem erzählten Verlauf dazwischen, sozusagen ein Intermezzo lang“ (EWF, 591), das Fonty, nachdem er Fontanes Statue hochgeklettert ist, fotografiert, verstärkt die Hypothese eines erzählenden Mann-Frau-Duos. Die Physikbeschreibung des Ehepaars („er deutlich betagter als sie“, „So mürrisch er über die leicht schief sitzende Brille hinweg dreinblickte“, „Er brummelte überm hängenden Schnauz“ (EWF, 591)) hat zur Folge, dass sich in diesem fotografierenden Paar das Ehepaar Grass erkennen lässt. Dies ist meines Erachtens vor allem als Spielerei des Autors zu betrachten, die Spielerei sorgt aber schon dafür, dass das Autor- Ich auch in *Ein weites Feld* Eingang findet.

Der erste Satz von *Mein Jahrhundert* lautet: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“ (MJ, 7) und spielt auf den in den anderen Werken anwesenden Ich-Erzähler an.

Hinter Paul, der Erzähler aus *Im Krebsgang*, befindet sich noch eine andere auftraggebende Instanz, ‚der Alte‘, die auf den extratextuellen Autor hinweist. Der Alte öffnet den Roman indirekt mit dem Satz „„Warum erst jetzt?“ sagte jemand, der nicht ich bin.“ (IK, 7), betont so seine Allmacht und ruft das Ich aus den anderen Romanen herbei.

*Telgte* und *Die Box* sind nur auf den ersten Blick Ausnahmen, denn auch in diesen Romanen taucht von Zeit zu Zeit ein Ich auf.<sup>165</sup> In Grass' erster Schaffensperiode, die die Werke *Die Blechtrommel*, *Katz und Maus*, *Hundejahre* und *örtlich betäubt* umfasst (siehe dazu die Einführung), ist der Ich-Erzähler eine fiktionale Figur aus dem Roman. In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* wird ein namenloser Ich-Erzähler aufgeführt, der offenkundig dem extratextuellen Autor Grass ähnelt. Ab dem 1972 publizierten *Tagebuch* gibt es in fast jedem Roman Grass' ein solches Erzähler-Ich, das für den Zusammenhang der Werke konstitutiv ist. Die biografischen Ähnlichkeiten sind in einigen Romanen zahlreich vorhanden, wie in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Die Box* und *Grimms Wörter*. In *Der Butt* und *Die Rättin* dagegen haben der Schriftsteller und der Autor den gleichen Hintergrund – so stammen sie beide aus der Kaschubei, sind in Danzig aufgewachsen und sind beide Schriftsteller –, weitere Ähnlichkeiten sind nur sporadisch im Text vorzufinden. Obwohl es ab dem *Tagebuch* eine (starke) Ähnlichkeit zwischen Autor und Erzähler gibt, bleibt die strikte Trennung zwischen beiden Instanzen zu wahren. Der Autor Günter Grass spricht nie in seinen Romanen, die Erzähler dagegen können auf ihn anspielen. Edgar Platen geht einen Schritt weiter und behauptet in einem 2007 publizierten Aufsatz, dass sich der Autor Grass in die dargestellten Geschichten hineinschreibt, „er geht ein in die Fiktion“.<sup>166</sup> Ich stimme der Behauptung zu, will dennoch nuancieren, dass nicht der Autor selbst die Fiktion hinein geht, sondern dass der Autor sich im Laufe seines Œuvres zur Figur macht und in der Eigenschaft als Figur seine Geschichten betritt. Manfred Jurgensen kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung in Bezug auf *Der Butt*: Der Autor verdinglicht seine eigene Identität in der Fiktion und macht sich so teilweise zu einer seiner eigenen Figuren.<sup>167</sup>

Der Unterschied zwischen Erzähler und Autor wird in der Öffentlichkeit nicht immer beibehalten, eine Praxis, die auch Grass anprangert:

---

<sup>165</sup> Die Identität des Ich-Erzählers in *Das Treffen in Telgte* ist dermaßen verschleiert (vgl. dazu z. B.: „Jemand (ich?) fragte, warum wohl Dach vermieden habe“ (TT, 29)), dass manche Forscher der Entzifferung der Identität eine Studie gewidmet haben. Vgl. u. a.: Alexander Weber, „Johann Matthias Schneuber: Der Ich-Erzähler in Günter Grass' *Das Treffen in Telgte*: Entschlüsselungsversuch eines poetischemblematischen Rätsels“, *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 15, 1 (1986), 95-134. Wie der Titel seines Aufsatzes verrät, kommt Weber zur Schlussfolgerung, dass der Lyriker Johann Matthias Schneuber der Ich-Erzähler in *Das Treffen in Telgte* sei. Die Erzählsituation von *Die Box* wird im 6. Kapitel ausführlich besprochen.

<sup>166</sup> Edgar Platen, „Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme. Grenzen der Erinnerung und Versuche ihrer Überschreitung bei Günter Grass (mit einigen Bemerkungen zu *Beim Häuten der Zwiebel*)“, *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, hg. v. Christoph Parry und Edgar Platen, (München: Iudicium, 2007), 130-140, 135.

<sup>167</sup> Manfred Jurgensen, „Das allzeitig fiktionale Ich. Günter Grass' *Der Butt*“, *Erzählformen des fiktionalen Ich*, hg. v. Manfred Jurgensen, (Bern/München: Francke, 1980), 121-144, 135.

Je nach den Vorurteilen der Kritiker, wird mir entweder ein Satz von Starusch oder, falls das nicht ins Konzept paßt, ein Satz des fortschrittgläubigen Zahnarztes in den Mund gelegt – immer jeweils als typischer Ausdruck des Schriftstellers Grass, so wie man ihn auch vom Wahlkampf her zu kennen meint.<sup>168</sup>

Obwohl nur von Starusch die Rede ist, gilt die Äußerung nicht nur *örtlich betäubt*, sondern Grass' ganzem Œuvre. Er wurde häufig mit seinen Ich-Erzählern identifiziert, während Grass in den Gestalten seiner Ich-Erzähler, wie Platen behauptet, vornehmlich mit seiner öffentlichen Rolle als Autor spielt.<sup>169</sup> Platen schlussfolgert, dass die eigenen Erfahrungen dabei bewusst in einen fiktionalisierten Rahmen gesetzt werden, „um sie in diesem durchspielen, erproben und verstehen zu können.“<sup>170</sup>

In Bezug auf das in fast allen Romanen auftauchende Erzähl-Ich fragt sich Taberner in seiner Monografie *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser. The Mannerism of a Late Period: „Who is this real I?“*<sup>171</sup> Die Frage enthält zwei Aspekte. Erstens wird gefragt, welche Auslegung dem Ich gegeben werden muss. Ist es gerecht, das Ich, wegen der Ähnlichkeit zwischen Autor und Erzähler, als eine authentische Abbildung des Autors zu betrachten? Zweitens will Taberner wissen, ob the „real I“, mit dem er jetzt auf den extratextuellen Autor hinweist, sich in seinen Texten versteckt – und wenn ja, in welchen Romanen. Der Ich-Erzähler spielt öfters locker auf die (Nicht-)Identität zwischen Autor und Erzähler an. So wird in *Die Box* über den Vater behauptet: „Wer sucht, findet [ihn] in kurzen und langen Sätzen versteckt“ (BO, 179). Eines der Kinder antwortet spielerisch: „Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist...“ (BO, 179). Dennoch schlussfolgert Taberner mit Fug und Recht, dass „the image of the author presented in *Die Box* is as much as construction as the glimpses we are offered elsewhere in the work.“<sup>172</sup> Taberner umschreibt Grass' Anwendung von Ich-Erzählern als eine „self-stylization“, ein „useful instrument insofar as it obscures the truth, that Grass, as author, regulates his self-presentation

---

<sup>168</sup> H. Klunker, „Ich und meine Rollen. Wirklichkeit und Roman, Literatur und Politik – ein Gespräch, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, (12. Oktober 1969).

<sup>169</sup> Vgl. Platen, „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen.“ Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*, *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, hg. v. Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg, (München: Iudicium, 2006), 291-305, 297-298.

<sup>170</sup> Vgl. Platen, „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen.“ Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*, 297-298.

<sup>171</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser. The Mannerism of a Late Period*, (Rochester NY: Camden House, 2013), 45.

<sup>172</sup> Taberner, „Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“; „Political' Private Biography and 'Private' Private Biography in Günter Grass's *Die Box*, *The German Quarterly*, 82, 4 (2009), 504-521, 513. In seiner Monografie *Distorted reflections: The Public and Private Faces of the Author in the Work of Uwe Johnson, Günther Grass and Martin Walser, 1965-1975* kommt Taberner zu einer ähnlichen Schlussfolgerung.

within his texts.“<sup>173</sup> Seinen Beobachtungen entsprechend betrachtet Taberner *Beim Häuten der Zwiebel* nicht als eine Autobiographie, sondern bezeichnet den Roman als ‚quasi-Autobiographie‘, eine Behauptung, der ich zustimme.<sup>174</sup> Auch Braun und Mertens gehen der Frage nach Autorschaft und dem Wechselverhältnis zwischen dem Ich und dem Autor nach. Braun betrachtet den Autor in ihrer Monografie *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass* nicht nur als eine literarische Konstruktion, sondern auch als ein Produkt der medienorientierten Öffentlichkeit.<sup>175</sup> Sie behauptet, dass Grass für das Recht eines Autors, in seinem Werk verschwinden zu dürfen und als eine ambige Figur weiter zu leben, kämpft: „Both in his literary work and in his essays Grass celebrates the writer’s ability to manipulate his authorial position in literature and world.“<sup>176</sup> Braun schlussfolgert:

Grass’ literary self representation repeatedly undermines the concept of autobiographical self-revelation, or ‚skinning‘ for truth, focusing instead on revealing the process by which layers of an overtly constructed public self are produced by the discourse in which the author is placed. [...] Grass invokes the autobiographical mode precisely in order to complicate public understanding of his authorial persona and draw attention to its constructed, textual nature.<sup>177</sup>

Genau wie Taberner kommt Braun zu der Schlussfolgerung, dass das Ich in hohem Maße stilisiert und orchestriert ist, um so die textuelle Konstruktion, die das Ich ist, zu betonen. Mertens folgert eine ähnliche Konklusion. Ihm zufolge macht Grass sich selbst zum Material, „das er bearbeiten muß und das zur Grundlage für eine erneute Bearbeitung werden kann. Der Inhalt seiner Arbeit ist er selbst in seinem Verhältnis zu seiner Arbeit.“<sup>178</sup> Von einer authentischen Repräsentation des Autors ist nicht die Rede.

Dass Grass die Ähnlichkeit zwischen Autor und Erzähler bewusst ausnutzt, um Verwirrung über seine *authorial persona* zu schaffen, wie Braun behauptet, ergibt sich auch aus einigen Interviews. In einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz behauptet Grass, dass in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* „das Autor-Ich und das Erzähler-Ich weitgehend iden-

---

<sup>173</sup> Taberner, „Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“, 506.

<sup>174</sup> Taberner definiert den Begriff ‚quasi-Autobiographie‘ nicht explizit. Aus seinem Aufsatz lässt sich schließen, dass er eine ‚quasi-Autobiographie‘ als eine faktische Nacherzählung von Erlebnissen, die um fiktionale Ereignisse ergänzt sind, bezeichnet.

<sup>175</sup> Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 5.

<sup>176</sup> Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 6.

<sup>177</sup> Braun, „Mich in variationen erzählen“: Günter Grass and the Ethics of Autobiography, *The Modern Language Review*, 103, 4 (2008), 1051-1066, 1058.

<sup>178</sup> Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, 235.

tisch“ sind.<sup>179</sup> Aus der Frage des Interviewers lässt sich schließen, dass Grass mit „Autor-Ich“ auf sich selbst als „den Menschen Grass“<sup>180</sup> hinweist. Das Erzähler-Ich ist für Grass der Erzähler in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Grass identifiziert sich also selbst in gewissem Maße mit seinem Erzähler. In den Analysen werde auch ich beide Begriffe, Autor-Ich und Erzähler-Ich,<sup>181</sup> anwenden. Das Erzähler-Ich bezeichne ich, genau wie Grass, als den extradiegetischen Erzähler, der in allen Werken des ausgewählten Korpus ein Ich-Erzähler ist. Es ist in allen Romanen auch in der intradiegetischen Welt vorzufinden, wo es als intradiegetisches Erzähler-Ich bezeichnet wird. Dem Begriff ‚Autor-Ich‘ gebe ich eine andere Bedeutung als Grass: Während er mit ‚Autor-Ich‘ auf sich selbst als Autor referiert, verweise ich mit ‚Autor-Ich‘ auf den Erzähler, der in manchen bewusst manipulierten Erzähler-Konstruktionen biografische Züge mit dem extratextuellen Autor teilt, und daher als textuelle Projektion dieses Autors verstanden werden kann. Mit dieser Bezeichnung schließe ich mich den Beobachtungen von Taberner, Braun und Mertens an. Das heißt, dass in fünf der sechs Werke des Korpus ein Autor-Ich vorzufinden ist: in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Der Butt*, *Die Rättin*, *Die Box* und *Grimms Wörter*. In *Der Butt* und *Die Rättin* allerdings ist das Autor-Ich weniger offenkundig anwesend. Trotz der Ähnlichkeit zwischen Autor und Erzähler werde ich in meinen Analysen den Ich-Erzähler als einen normalen Erzähler – wenn er auch ein Autor-Ich ist – betrachten. Die Ähnlichkeit zwischen Autor und Erzähler hat für meine Analysen kaum eine Auswirkung.

### 3.1.2 Kommunikationsstruktur

*Katz und Maus* präsentiert offenkundig zwei gegensätzliche Individuen als Protagonisten. Dies ergibt sich aus dem Inhalt der Novelle – Pilenz verfällt dem Nationalsozialismus während Mahlke, letztendlich, im Stande ist, sich dem Zeitgeist zu widersetzen –, und auch der Titel verrät die Opposition zwischen beiden. Was in *Katz und Maus* zum zentralen Thema gemacht wurde, ist auch in vielen anderen Romanen Grass‘ vorhanden. Taberner spricht über „overdetermined pairings“.<sup>182</sup> In *Hundejahre* gibt es die Opposition Liebenau/Matern/Amsel und Liebenau und Tulla formen ein zweites, gegenseitiges Duo.

---

<sup>179</sup> Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft: heute lüge ich lieber gedruckt‘ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

<sup>180</sup> Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe nicht für Partnerschaft: heute lüge ich lieber gedruckt‘. <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

<sup>181</sup> Variante des Begriffs ‚Erzähler-Ich‘ sind ‚der Erzähler‘, ‚das Ich‘, ‚der Ich-Erzähler‘ und ‚das Erzähl-Ich‘.

<sup>182</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, 44.

In dem *Tagebuch* steht das Ich Hermann Ott gegenüber und formt zugleich eine Opposition mit seinen Kindern. *Der Butt* führt das Ich und Ilsebill als gegenseitiges Paar auf und in *Die Rättin* steht das Ich seiner Ratte gegenüber und begegnen wir überdies dem Duo Ich/Oskar. Taberner bemerkt: „(self-)conflicted configurations of twosomes, threesomes, or even foursomes persist as far as *Ein weites Feld* (Fontane/Fonty and the revenant spy Tallhover/Hoftaller) and even *Grimms Wörter*, which triangulates Grass with the eponymous brothers.“<sup>183</sup> Um der Wirkung dieser Paare detailliert nachgehen zu können, wäre eine separate Analyse jedes Romans notwendig. Im Allgemeinen kann behauptet werden, dass Grass sich mit diesen in seinen Romanen verarbeiteten Oppositionen davor hütet, auf eine Meinung festgenagelt, mit einer Ideologie identifiziert zu werden. Grass, der öfters als ein Autor des ‚dritten Weges‘ bezeichnet wird, versucht anhand solcher Oppositionspaare, die goldene Mitte herauszuarbeiten.<sup>184</sup>

Die Opposition zwischen den aufgeführten Figuren wird von der Struktur der Werke, die öfters als ‚dialogisch‘ zu verstehen ist, verstärkt. Was Hanspeter Brode für *Die Blechtrommel*, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Der Butt* aufmerkt, gilt auch für andere Werke: Er umschreibt die werkinterne Kommunikationsbeziehung in den drei Romanen als „eine den Text artikulierende und perspektivierende Erzählerposition, [die] sich kommunikativ [...] zu einer bestimmten, im Erzählvorgang jeweils schon mitentworfenen Adressatenschaft [vermittelt].“<sup>185</sup> Brode zufolge ist die im Erzählvorgang entworfene Adressatenschaft in dem *Tagebuch* den Kindern, in *Die Blechtrommel* „vergangenheitsmüde[n] Geschichtsverdränger[n]“<sup>186</sup> oder einer „schuldleugnenden Adressatenschaft“<sup>187</sup> und in *Der Butt* Ilsebill zuzuschreiben. Obwohl ich Brode nicht zustimme, dass es in *Die Blechtrommel* eine im Erzählvorgang entworfene Adressatenschaft gibt, bin ich schon damit einverstanden, dass die dialogische Struktur, die von einer solchen Adressatenschaft impliziert wird, verschiedene Romane aus dem hier ausgewählten Korpus – und im ganzen Œuvre von Grass – prägt. In *Katz und Maus* richtet Pilenz sich mit seiner Geschichte an den verschwundenen Mahlke, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* ist an die Kinder des Erzählers gerichtet, in *Der Butt* erzählt das Ich seiner Frau Ilsebill die Geschichte der Menschheit, *Die Rättin* führt ein Ich auf, das vergeblich versucht, seine Ratte zur Zuhörerin seiner Geschichten zu machen, *Die Box* ist indirekt an den Vater gerichtet,

---

<sup>183</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass*, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser, 45.

<sup>184</sup> Vgl. auch John Sandford, ‚Men, Women and the Third Way‘, *Günter Grass‘ Der Butt: Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady et al., (Oxford: Clarendon, 1990), 169-186.

<sup>185</sup> Hanspeter Brode, Kommunikationsstruktur und Erzählerposition in den Romanen von Günter Grass *Die Blechtrommel*, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Der Butt*, *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 30, (1980), 438-450, 438.

<sup>186</sup> Brode, Kommunikationsstruktur und Erzählerposition, 439.

<sup>187</sup> Brode, Kommunikationsstruktur und Erzählerposition, 439.

und *Grimms Wörter* beschreibt, u. a., den Prozess, bei dem der Erzähler die Brüder Grimm zu Gesprächspartnern ‚verzaubert‘. Die dialogische Struktur verdankt ihre Existenz teils der ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt, die in (fast) allen Romanen von Grass vorhanden ist: Der schreibende Erzähler wendet sich mit seiner Geschichte an ein Publikum.

### 3.1.3 Extradiegetische Welt

Grass hat sich in seinem ganzen Œuvre der Ich-Erzählung bedient. Dieser Ich-Erzähler ist immer ein selbstbewusster, das heißt, dass er seinen Akt des Erzählens betont. Mitverantwortlich für die Betonung des Erzählaktes ist die ausführlich ausgearbeitete extradiegetische Welt. Die Welt, in der das Ich erzählt, wird so dargestellt, dass sie Teil der überlieferten Geschichte wird. In *Die Rättin* ist dies am frappantesten: Der Ich-Erzähler wird hinter seinem Schreibtisch, während der Arbeit an *Die Rättin* – so wird jedenfalls suggeriert –, thematisiert. Die Tendenz eines ‚schreibenden Erzählers‘, der suggeriert, die Geschichte, die der Rezipient gerade liest, zu schreiben, kreiert eine fingierte Simultaneität zwischen Produzieren und Rezipieren: Der Leser fühlt sich von dem Erzähler direkt angesprochen. Die fingierte Simultaneität erweckt darüber hinaus den Eindruck, dass die Geschehnisse, im Moment des Erzählens, noch laufen. Der Roman bekommt einen unfertigen Charakter, er erscheint wie ‚im Aufbau‘.

Weiter fällt auf, dass das Ich einen grundsätzlichen Unterschied zwischen sich selbst als Erzähler (Subjekt) und sich selbst als Gegenstand in seiner Erzählung (Objekt) macht. Dies ist in Geschichten, die von einem homodiegetischen Erzähler vermittelt werden, keine Rarität. Grass‘ Ich-Erzähler gehen aber so weit, dass sie sich von sich selbst als erzähltem Objekt distanzieren. Meistens versucht der Ich-Erzähler, die Distanzierung anhand eines dezidierten Pronomengebrauchs zu erwirken. Vor allem in *Beim Häuten der Zwiebel* nimmt dies ein kunstvolles Ausmaß an:

Ich bereits angejahrt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kümmernisse sind nicht seine; was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit.  
(BHZ, 51)

Der erwachsene Erzähler nimmt von seinem jugendlichen Selbst Distanz und redet über sich in der dritten Person. Überdies gibt der Erzähler an, dass er Mühe hat, sich die Triebfeder des Jungen meines Namens (vgl. BHZ, 27) zu erinnern – und zu verstehen: „jener Junge, dem ich auf der Spur zu bleiben habe“ (BHZ, 26), „Also begann der grimasierende Junge oder mein behauptetes, doch immer wieder im fiktionalen Gestrüpp verschwindendes Ich“ (BHZ, 39). Die Distanznahme, die hier sprachlich vorgestellt wird, impliziert in *Beim Häuten der Zwiebel* zugleich eine Distanz der Taten „des Jungen“, das

heißt, dem Dienst bei der Waffen-SS und, allgemeiner, der Akzeptanz der damaligen gesellschaftlichen Lage. Oskar hat die Spannung zwischen erzählendem Subjekt und erzähltem Objekt in *Die Blechtrommel* meisterhaft beschrieben, wenn er über Bruno, seinen Pfleger im Anstalt, sagt: „Wir beide sind Helden, ganz verschiedene Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch“ (BT, 12). Das Ich hinter dem Guckloch, so würde man vermuten, ist das erzählte Objekt. Das Ich vor dem Guckloch sei das erzählende Subjekt. Aufgrund der Lage, in der Oskar sich befindet, würde man erwarten, dass Oskar sich ‚hinter dem Guckloch‘ positionieren würde. Die Tatsache, dass er sich „vor dem Guckloch“ situiert, betont erstens die Wichtigkeit der Perspektive, aus der man die Welt betrachtet und zweitens die ambige Position von Oskar, der erzählendes Subjekt und erzähltes Objekt zugleich ist.

Das ‚Spiel‘ mit den Pronomen hat, wie soeben illustriert, schon in *Die Blechtrommel* angefangen. Auch Oskar machte einen Unterschied zwischen sich selbst als erzählendem Subjekt (erinnerndem Ich) und erzähltem Objekt (erlebendem Er). Sogar Pilenz differenziert zwischen seiner jungen und seiner erwachsenen ‚Version‘, tut dies aber, indem er auf Mahlke mit ‚Er‘ und ‚Du‘ hinweist. Shlomith Rimmon-Kenan spricht in dieser Hinsicht über eine Spannung zwischen *narration-as-reporting* und *narration-as-performance*<sup>188</sup>, bei der sie die Geschichte in der intradiegetischen Welt als ein *performance* des Ich aus der extradiegetischen Welt betrachtet. Es hat den Anschein, als ob das erzählende Ich eine (künstlerisch kreierte) Distanz braucht, um über sich selbst erzählen zu können und um Vergangenes abarbeiten zu können. Erst in *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* fallen erzählendes Ich und erzähltes Ich offenkundig zusammen.

Aus den berührten Merkmalen von Grass‘ Erzählsituation – dem Ich-Erzähler, der Kommunikationsstruktur und der stark ausgearbeiteten extradiegetischen Welt – lässt sich ein für Grass typisches Erzählkonzept destillieren. Dieses Konzept kehrt in verschiedenen Werken, manchmal leicht variiert, wieder: Ein (nicht selten) homodiegetischer Erzähler erzählt in dem ‚Jetzt‘ eine vergangene Geschichte, in der er selbst figuriert. Der selbstbewusste Erzähler macht, meistens über Hinweise auf den Schreibprozess, kenntlich, dass er eine Geschichte erzählt – und erfindet. Dies führt zu einer ‚Buch-im-Buch-Struktur‘, einer *mise en abyme simple* laut Lucien Dällenbach.<sup>189</sup> Eine solche Struktur verleiht dem Roman einen gewissen Grad von Reflexivität. Dällenbach bezeichnet „la notion de réflexivité“ sogar als eine Bedingung für jede Form von „récit

---

<sup>188</sup> Shlomith Rimmon-Kenan, ‚Narration as repetition: the case of Günter Grass’s *Cat and Mouse*‘, *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, hg. v. Shlomith Rimmon-Kenan, (London/New York: Methuen, 1987), 176.

<sup>189</sup> Lucien Dällenbach definiert eine *mise en abyme* folgendermaßen: „est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire.“: Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, (Paris: Seuil, 1977), 52.



spéculaire“.<sup>190</sup> Das erzählende Ich grenzt sich nachdrücklich von seinem erzählten Ich ab. Einerseits wird so der Unterschied zwischen der extradiegetischen Welt und der intradiegetischen Welt, in der die erzählte Geschichte spielt, betont. Andererseits weist das Ich so auf eine emotionale Kluft zwischen sich selbst als Erzähler und sich selbst als Jugendlichen. Innerhalb der Geschichte wird dem Ich eine (oder mehrere) Oppositionsfigur(en) entgegengestellt, die auf der einen Seite bestimmte Merkmale des Ich in den Vordergrund rücken – so betonen die Bemerkungen von Ilsebill in *Der Butt* die (angeblich) sexistische und rollenstereotype Haltung des Ich –, auf der anderen Seite auch Eigenschaften des Ich relativieren können – die Bemerkungen des Buttes in *Der Butt* mildern die sexistische Haltung des Ich, weil sie das Ich als der Frau unterlegen vorstellen. Die ingeniöse Figurenkonstellation in den Romanen sorgt dafür, dass Grass seinem Namen als Autor der goldenen Mitte Ehre macht – wenn diesen Mittelweg auch nicht von allen Kritikern anerkannt wird.

### 3.1.4 Entwicklung des Erzählkonzepts

In seinem Überblick von Grass' Ich-Erzählungen in den 1970er Jahren misst Neuhaus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* eine „Achsenposition“<sup>191</sup> bei, weil der Roman den Anfang „der fiktiven Identifikation des realen Autors mit dem erzählenden Ich“<sup>192</sup> markiert. Auch Braun bemerkt, dass *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* „in many ways [...] sets the scene for much of the author's later literary output.“<sup>193</sup> Das *Tagebuch* kennzeichnet tatsächlich den Startpunkt einer Periode von autobiographischem Schreiben, in der Grass jedoch nicht vorhat, ein authentisches Bild von sich zu geben. Vielmehr versucht er, sich selbst zu einer Figur, zum „Material“, wie Mertens formuliert<sup>194</sup>, zu machen, um so in seine Fiktion hineingehen zu können<sup>195</sup> und seine eigenen Erlebnisse berechtigt zu fiktionalisieren. Die Entwicklung, die ab dem *Tagebuch* in Grass' Werken spürbar ist, umschreibt Platen wie folgt:

Seit *dem Tagebuch einer Schnecke* ist der Autor bzw. die öffentliche Figur Günter Grass vom *Butt* über *Kopfgeburten* oder *die Deutschen sterben aus*, von der *Rättin* über *Zunge Zeigen* bis hin zu *Ein weites Feld* oder *Mein Jahrhundert* immer deutlicher erkennbar in Grass' Werken. Er erscheint jedoch nie als Privatperson, sondern im-

<sup>190</sup> Vgl. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 67.

<sup>191</sup> Neuhaus, ‚Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren‘, 181.

<sup>192</sup> Neuhaus, ‚Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren‘, 185.

<sup>193</sup> Braun, ‚Mich in Variationen erzählen: Günter Grass and the Ethics of Autobiography‘, 157.

<sup>194</sup> Vgl. Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, 235.

<sup>195</sup> Vgl. Platen, ‚Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme‘, 135.

mer in einem fiktionalisierten Rahmen (als Figur des Autors seiner Texte, als öffentlich bekannter Schriftsteller oder als Künstler), d. h. nicht nur, dass der Leser kaum etwas aus seinem Privatleben erfährt, vielmehr treten die Figur und der Autor Grass hinein in die Fiktion des jeweiligen Werkes, und zwar, wie sich beispielsweise anhand von *Mein Jahrhundert* zeigt, sowohl als Teil des pluralen erzählenden Ich als auch als erzählte Figur. Der Autor Grass schreibt sich hier somit selbst in die dargestellten Geschichten hinein. Er geht ein in die Fiktion.<sup>196</sup>

Platen bemerkt hier mit Recht, dass in Grass' Œuvre eine Bewegung des extradiegetischen Erzählers in die Diegese hinein zu bemerken ist. Der extradiegetische Erzähler aus dem *Tagebuch* wird in *Der Butt* und *Die Rättin* weiter fiktionalisiert, das heißt, das er sich um eine Welt verlegt und nicht nur Erzähler in der extradiegetischen Welt ist, sondern auch Teil der intradiegetischen Welt wird. Es hat den Anschein, als ob das Ich seine extradiegetische Position in *Die Box* völlig aufgegeben hat: Das Ich erscheint als intradiegetischer Vater und ist somit zu einer Figur in der Fiktion geworden. Verschiedene Bemerkungen und Hinweise des Ich aus *Grimms Wörter* erwecken den Eindruck, dass das gleiche intradiegetische Ich aus *Die Box* in *Grimms Wörter* die Geschichte vermittelt (eine detaillierte Analyse folgt im 6. Kapitel): Die im *Tagebuch* angefangene Bewegung, bei der der Autor sich über seinen Erzähler in seine Geschichte einschreibt, hat sich in Grass' letzten Romanen auf eine erzähltechnische Art und Weise vollzogen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass in der *Erinnerungstrilogie* keine gründlich ausgearbeitete extradiegetische Welt mehr vorhanden ist. Die Schreibarbeit bekommt noch Aufmerksamkeit, die extradiegetische Welt ist dafür in Grass' letzten drei Werken nicht länger ausschlaggebend (eine detaillierte Analyse folgt im 6. Kapitel). Das ‚Verschwinden‘ der extradiegetischen Welt unterstützt die Annahme, dass der extradiegetische Erzähler – das Autor-Ich, das, wie bereits erwähnt, eine textuelle Projektion des extratextuellen Autors ist – zur Figur in der Fiktion geworden ist. Mit der Bewegung des extradiegetischen Erzählers in die Diegese hinein verschwindet dieser Erzähler nämlich, weil er zu einer intradiegetischen Figur wird. Da es keinen extradiegetischen Erzähler mehr gibt – oder er ist auf jeden Fall nicht mehr nachdrücklich anwesend – wird auch seine Welt nicht mehr ausführlich ausgearbeitet.

---

<sup>196</sup> Platen, ‚Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme‘, 135.

## 3.2 Thematische Konzepte

### 3.2.1 Erweiterte Wirklichkeit

In einem Gespräch mit Plinio Apuleyo Mendoza hat der Nobelpreisträger Gabriel García Márquez in Bezug auf seinen weltberühmten Roman *Cien años de soledad* (1967) (*Hundert Jahre Einsamkeit*) Folgendes gesagt:

Después de escrito *Cien años de soledad*, apareció en Barranquilla un muchacho confesando que tiene una cola de cerdo. Basta abrir los periódicos para saber que entre nosotros cosas extraordinarias ocurren todos los días. Conozco gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven.

Entonces, ¿todo lo que pones en tus libros tiene una base real?

No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad.<sup>197</sup>

Márquez' Stil wird öfters als magisch-realistisch bezeichnet, weil seine Romane das Magische, das Übersinnliche in die Realität hineinbringen. Márquez selbst umschreibt seinen Stil als realistisch, denn die Magie ist für ihn, wie die zitierte Stelle aus *El olor de la guayaba* suggeriert, ein wesentlicher Bestandteil der lateinamerikanischen Realität. Ein ähnlicher Gedankengang bildet die Basis für Grass' Poetik: Der gängige Wirklichkeitsbegriff genügt Grass nicht. Lenz gegenüber hat Grass seine Gedanken ausformuliert: „Für mich ist das, was isoliert von der Wirklichkeit immer als ‚Phantasie‘ bezeichnet wird, ein Teil der Wirklichkeit. Ich mache diese Spaltung – hier Wirklichkeit, dort Phantasie – nicht mit.“<sup>198</sup> Er will, so hat er Rudolph Ekkehart in einem Gespräch erklärt, „den Realismusbegriff erweitern, das Einbeziehen des Unterbewussten, der Phantasie, des Traumhaften, des Phantastischen; – lauter Dinge, die oft genug diffamiert werden als angeblich nicht real, weil nicht sichtbar auf den ersten Blick.“<sup>199</sup> Grass geht sogar soweit, um die Phantasie als Existenznotwendigkeit zu bezeichnen.<sup>200</sup> Er erklärt diese Äußerung mit einem Hinweis auf seine Jugend:

---

<sup>197</sup> Gabriel García Márquez und Plinio Apuleyo Mendoza, *El olor de la guayaba*, (Barcelona: Bruguera, 1982) <http://www.culturavallenata.com/images/documentos/garciam/01%20EL%20OLOR%20DE%20LA%20GUAYABA%20%20GABRIEL%20GARCIA%20MARQUEZ.pdf> (zuletzt herangezogen am 20. April 2016).

<sup>198</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.

<sup>199</sup> ‚Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen‘, September 1975, *Gespräche*, 181.

<sup>200</sup> Vgl. ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 259.

Ich bin in einer Zweizimmerwohnung aufgewachsen. Und die Tatsache, daß ich als Kind und dann als Jugendlicher stets mit anderen auf engem Raum leben mußte, mit fünfzehn Jahren Luftwaffenhelfer, das letzte Kriegsjahr Soldat, dann Gefangenschaft, dann in der Nachkriegszeit mit Studenten und Lehrlingen – zehn Leute manchmal in einem Raum, das hat bei mir eine Art Trauma erzeugt: kein eigenes Zimmer zu haben. Aber was ich als Verlust empfunden habe, hat bei mir Phantasie freigesetzt. Ich mußte mir in der Enge, in der reduzierten Wirklichkeit dieser Zweizimmerwohnung Räume schaffen.<sup>201</sup>

Nur weil Grass' Phantasie ihm die Möglichkeit gab, das, was nicht vorhanden war, herbeizusehnen, ihm einen eigenen Raum zu verschaffen, hat er, laut eigener Aussage, existieren können. Grass nuanciert, dass die Phantasie nicht „bodenlos“<sup>202</sup> sein darf, weil das Phantastische zur Wirklichkeit gehört, Erfahrungen sind die Grundlage der Phantasie. Grass nähert sich hier ebenfalls Márquez, der die Frage von Mendoza, ob alles in seinen Romanen „una base real“ hat, positiv beantwortet: „No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad.“<sup>203</sup> Es gibt für Grass also ein dialektisches Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, beide beeinflussen sich gegenseitig.

Man muss nur einige von Grass' Werken heranziehen, um einzusehen, dass die literarische Wirklichkeit, die der Autor in seinen Romanen schafft, sich tatsächlich nicht als Abbild der extratextuellen Realität versteht. Grass beschränkt sich auch nicht auf eine Realität: Seine Bücher enthalten öfters Wirklichkeiten, die sich gegenseitig ausschließen. Grass entscheidet sich nicht für eine dieser Wirklichkeiten, er lässt sie programmatisch nebeneinander existieren. In dem Gespräch mit Ekkehart erläutert Grass diesbezüglich:

Wir hatten uns angewohnt, immer nur von *der* Wirklichkeit zu sprechen. Mir sind indessen mehrere Wirklichkeiten begegnet – Wirklichkeiten, die einander ausschließen, Wirklichkeiten, die verborgen liegen, von *der* Wirklichkeit verdeckt. Das Kunstwerk – ich rede jetzt nicht nur von Büchern – hat die Möglichkeit, die Vielzahl der Wirklichkeiten deutlich zu machen. Beim Schreiben kann man dazu verschiedene Stilebenen ausnutzen; denn die Gleichzeitigkeit von Geschehnissen, das Vergangene, das in die Gegenwart hineinreicht, die Vorwegnahme von Zukunft, die Vielzahl der Stimmen, die man hört, obgleich nur eine Person oder zwei Personen im Raum sind, das Dazwischensprechen der Gegenstände, die angeblich stumm sind – all das verlangt nach Darstellung. Und es fördert natürlich dem

---

<sup>201</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 258-259.

<sup>202</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 265.

<sup>203</sup> Márquez und Mendoza, *El olor de la guayaba*, <http://www.culturavallenata.com/images/documentos/garciam/01%20EL%20OLOR%20DE%20LA%20GUAYABA%20GABRIEL%20GARCIA%20MARQUEZ.pdf> (zuletzt herangezogen am 20. April 2016).

Schriftsteller Formen ab, die sich nicht aufs bloße chronologische Erzählen beschränken; denn die Chronologie, so wie sie uns als Realität angepriesen wird, ist auch eine Fiktion.<sup>204</sup>

Um der Vielzahl an Wirklichkeiten gerecht zu werden, beruft Grass sich auf eine „erweiterte Wirklichkeit“, die „unseren engen Wirklichkeits- und Realitätsbegriff [sprengt]“.<sup>205</sup> Die erweiterte Wirklichkeit, die Grass der logischen, „reduzierten Wirklichkeit“ gegenüberstellt, nimmt „die Kraft der Phantasie, den Zeitbegriff der Phantasie, der ein ganz anderer Zeitbegriff ist, mit [...] in diese neue Wirklichkeit [hinein]“.<sup>206</sup> Sabine Moser spricht in dieser Hinsicht über einen „phantastische[n] Realismus“.<sup>207</sup> Es hat den Anschein, als ob es dem Erzähler gelingt, die notwendige Distanz, von der im ersten Teil dieses Kapitels die Rede war (vgl. 3.1.3. Extradiegetische Welt), die er braucht, um über sich selbst und über Vergangenes reden zu können, anhand der Vermischung von Phantasie und Realität kreieren kann. Die ‚erweiterte Wirklichkeit‘ erlaubt dem Erzähler, eine Distanz zu der ‚reduzierten Wirklichkeit‘ zu gewinnen und Vergangenes teilweise zu fiktionalisieren.

Platen weist darauf hin, dass die ‚erweiterte Wirklichkeit‘ Auswirkungen auf die Erzählinstanz hat. Er bezeichnet das erzählende Ich, das in dieser neuen Wirklichkeit entsteht, als ein „erweitertes Ich“. Für Platen bedeutet dies, dass „durch die Möglichkeiten des Fiktiven“<sup>208</sup> die Begrenzung des individuellen Ich sich auflöst. Er verdeutlicht dies anhand der frappanten Formel aus *Der Butt* „Ich, das bin ich jederzeit“:

Angesichts des im *Butt* vergegenkündigten Zeitraum muss dieses erinnernde Ich also selbst fiktional und angesichts der Vielzahl erzählter Geschichten selbst plural sein. Wie also die dargestellte Wirklichkeit, so ist auch das dargestellte erzählende Ich fiktionalisiert und pluralisiert.<sup>209</sup>

Platen betont, wie das Ich sich seinem Kontext anpasst, das heißt, wie das Ich von Grass‘ Zeitkonzept der erweiterten Wirklichkeit beeinflusst wird.

In Grass‘ erweiterter Wirklichkeit herrscht nicht die chronologische Zeitordnung, sondern eine ‚vierte Zeit‘. Die Idee einer ‚vierten Zeit‘ hat Grass zum ersten Mal spielerisch in *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* erwähnt:

---

<sup>204</sup> ‚Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen‘, September 1975, *Gespräche*, 185. [Hervorhebung im Original]

<sup>205</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 257.

<sup>206</sup> Vgl. ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.

<sup>207</sup> Sabine Moser, *Günter Grass. Romane und Erzählungen*, (Berlin: Erich Schmidt, 2000), 17.

<sup>208</sup> Platen, ‚Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme‘, 133.

<sup>209</sup> Platen, ‚Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme‘, 133. Der ‚vergegenkündigte Zeitraum‘ weist auf Grass‘ vierte Zeit, die ‚Vergegenkunft hin, die im nächsten Absatz besprochen wird.

Wir haben das so in der Schule gelernt: nach der Vergangenheit kommt die Gegenwart, der die Zukunft folgt. Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft, geläufig. Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist mehr möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung. Sogar Löcher sind Inhalt hier. (KG, 127)

Grass definiert seine vierte Zeit als die Vergegenkunft und will, dass sie „es uns möglich macht, unsere Schuleinteilungen Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft zu überspringen oder parallelzuschalten, sie einzuholen oder uns näherzubringen, was die Zukunft betrifft.“<sup>210</sup> Die Vergegenkunft will also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig zum Ausdruck bringen und zeigt, dass die gängigen Zeitbereiche viel zu mechanisch und statisch sind, um die Wirklichkeit fassen zu können. Frank Brunssen hat in seiner Monografie *Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre* auf eine Quelle, die Grass' Ideen in Bezug auf die vierte Zeit mit beeinflusst haben können, hingewiesen.<sup>211</sup> 1964 bezeichnet Grass *Seelandschaft mit Pocahontas* von Arno Schmidt (1953) als seine Lieblingserzählung (Vgl. EuR I, 55). In dieser Erzählung beschreibt Schmidt seine Ansichten über die Wirklichkeit und seinen Zeitbegriff:

Hellsehen, Wahrträumen, second sight, und die falsche Auslegung dieser unbezweifelbaren Fänomene: der Grundirrtum liegt immer darin, daß die Zeit nur als Zahlengerade gesehen wird, auf der nichts als ein Nacheinander statthaben kann. ‚In Wahrheit‘ wäre sie durch eine Fläche zu veranschaulichen, auf der Alles ‚gleichzeitig‘ vorhanden ist; denn auch die Zukunft ist längst ‚da‘ (die Vergangenheit ‚noch‘) und in den erwähnten Ausnahmezuständen (die nichtsdestoweniger ‚natürlich‘ sind!) eben durchaus schon wahrnehmbar. Wenn fromme Ausleger nun gleich wieder vom „gelungenen Nachweis einer unsterblichen Seele“ träumen, ist ihnen zu bedeuten, sich lieber auf die Feststellung zu beschränken, daß Raum und Zeit eben wesentlich komplizierter gebaut sind, als unsere vereinfachenden (biologisch ausreichenden) Sinne und Hirne begreifen.<sup>212</sup>

Das Textfragment zeigt, dass das „Zahlengerade“ Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft, das Nacheinander der Ereignisse für Schmidt unzureichend ist, um seine literarischen Wirklichkeiten zu gestalten. Gerade mit dieser Unzulänglichkeit kämpft auch Grass, und er versucht, das Problem anhand seiner vierten Zeit zu lösen. Es ist denn auch nicht undenkbar, dass Grass sich bei der Entwicklung der Vergegenkunft von seiner „Lieblings-

---

<sup>210</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 262.

<sup>211</sup> Frank Brunssen, *Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre*, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997), 110-111.

<sup>212</sup> Arno Schmidt, ‚Seelandschaft mit Pocahontas‘, *Seelandschaft mit Pocahontas. Erzählungen*, (Frankfurt am Main: Fischer, 1966), 8-9.

erzählung“ hat inspirieren lassen. Seinem Lehrer Döblin (vgl. EuR I, 264), der in seinen Schriften ein zentrales Prinzip des Futurismus, *simultaneität*, anwendet, entnimmt Grass ebenfalls die Praxis der Nebeneinanderstellung verschiedener aus diffusen Zeiträumen stammender Geschehnisse.<sup>213</sup> Grass versucht, in seiner Prosa die verschiedenen Zeitebenen sichtbar zu machen und die Trennung zwischen den Ebenen im gleichen Moment aufzuheben. Wie Platen konstatiert hat, beeinflusst die Vergegenkunft nicht nur die Zeit im Roman, sondern auch den Raum. Platen spricht denn auch mit Recht von einem „Zeit-Raum, der alle drei Zeiten zusammenzuhalten versucht.“<sup>214</sup>

Die spezifische Konstellation von Zeit und Raum hat, wie oben angedeutet, eine Auswirkung auf das Erzähl-Ich, das sich frei in diesem zeitlichen Zeit-Raum-Kontinuum bewegen kann und so die Linearität der Zeit überspringt und die Gegenwart ausbreitet. Das Zeit-Raum-Kontinuum beeinflusst den zeitlichen Status des Ich, das sich nicht an einen zeitlichen Rahmen gebunden weiß, sondern als „Zeitgenosse“ in allen Zeiten auftreten kann. Dies wird vor allem in *Der Butt* augenfällig dargestellt. Gerade diese Zeitgenossenschaft hat Grass in seiner Rede auf dem internationalen PEN-Kongress in Hamburg (1986) ‚Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse‘ (vgl. EuR III, 177-187) als Bedingung für engagierte Literatur hervorgebracht. Grass bemerkt, dass der Schriftsteller als Lückenbüsser der offiziellen Geschichte betrachtet werden kann, weil er als Zeitgenosse dasjenige, was im historischen Prozess übersprungen wird, ausfüllt (vgl. EuR III, 179). So bezeichnet er Grimmelshausens *Simplicissimus* als Ergänzungsband zur Geschichte des dreißigjährigen Krieges. Grass geht weiter:

Dabei wird gern übersehen, daß der Schriftsteller als wahrnehmender Zeitgenosse den Geschichtsverlauf nicht etwa ordnet, sondern ihm seine Absurdität erhält, die großen Daten unter tausend Kleindatierungen begräbt, durch Perspektivenwechsel die Unterlegenen ins Blickfeld rückt, der Angst, Not, ja, der Feigheit das Wort redet, also die sogenannten Helden auf menschliches Maß bringt und die Geschichte auf den Kopf stellt. Nicht etwa politische Großereignisse und Entscheidungsschlachten sind ihnen Stoff, vielmehr ist es der Alltag unter der Fuchtel herrschender Meinung, den sie Schicht nach Schicht freilegen und beredt machen. (EuR III, 179)

Die Zeitgenossenschaft des Erzählers erlaubt es ihm, die Geschichte ‚von unten aus‘ zu beleuchten und den Geschichtsverlauf „von der Fuchtel herrschender Meinung“ zu befreien und ihn in seiner Absurdität darzustellen. Der Abschnitt aus dem Rede betont das

---

<sup>213</sup> Peter Demetz, ‚Grass in search of a Literary Theory‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 19-24, 22. *Simultaneität* umschreibt Demetz als „a particular syntax that allows the writer to combine the *Nebeneinander* of complexities with their *Hintereinander* or juxtaposition with linearity“ (22).

<sup>214</sup> Platen, ‚Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme‘, 131.

Gewicht, das Grass dem Erzähler als Zeitgenossen beimisst, und zeigt andermal, wie für ihn „das Absurde“, die Phantasie, Teil der Realität ist und somit einen Ausdruck in (der) Geschichte(n) finden muss. Der Erzähler als Zeitgenosse ist im Stande, Grass' erweiterte Wirklichkeit darzustellen.

### 3.2.2 Grass' literarisches Universum

„Günter Grass hängt an seinen Gestalten in dem Sinne, daß er ihnen treu bleibt.“<sup>215</sup> Mit dieser Beobachtung fängt Wilhelm Johannes Schwarz sein Kapitel ‚Die Gestalten‘ in seiner Monografie *Der Erzähler Günter Grass* an. Wenn man Grass' Œuvre analysiert, sieht man ein, dass Schwarz' These ein Understatement ist: Er hängt nicht nur an seinen Gestalten, sondern kreiert ein literarisches Universum, in dem dieselben Figuren, Themen, Motive und Strukturen aber und abermals verwendet werden. In seinen verschiedenen Romanen benutzt Grass, wie bereits erläutert, ein ähnliches Erzählkonzept, das sich je nach dem Roman leicht ändert. Durch die Texte hindurch werden verschiedene Motive immer wieder aufgegriffen, bekommen in dem einen Roman aber mehr Aufmerksamkeit als in dem anderen. So wird die Versenkung des Schiffes ‚Wilhelm Gustloff‘ zum ersten Mal in *Die Blechtrommel* erwähnt und wird 2002 zum Hauptthema von *Im Krebsgang*, taucht aber zwischendurch unter anderem in *Die Rättin* auf. Und wie Schwarz behauptete, „hängt“ Grass tatsächlich an seinen Figuren: Die Mutter des Romanerzählers aus *Im Krebsgang*, Tulla Pokriefke, ist schon in *Katz und Maus* und *Hundejahre* anwesend, und manchmal wird suggeriert, dass sie ursprünglich als Schwester Oskar Matzeraths konzipiert wurde.<sup>216</sup> Aussagen wie „„Richtig“, sagt er [Oskar], „die kleine Pokriefke, ein Luder besonderer Art, wurde Tulla gerufen, war aber auch unter dem Decknamen Luzie Rennwand bekannt. Die hätte ich nicht zur Schwester haben mögen““ (R, 91) muten mit dieser Information im Hinterkopf besonders ironisch an. Lars Korten hat darauf hingewiesen, dass Grass' beide Novellen, *Katz und Maus* und *Im Krebsgang*, nicht nur anhand der Figur von Tulla Pokriefke verknüpft werden, sondern dass sie noch auf eine andere Weise miteinander in Beziehung stehen.<sup>217</sup> Am Ende des 10. Kapitels von *Katz und Maus* wird gefragt: „Gibt es Geschichten, die aufhören können?“ (KuM, 135), worauf *Im Krebsgang* mit den Schlusssätzen „Das hört nicht auf. Nie hört das auf“ (IK, 216) antwortet. Eberhard Starusch, alias Störtebeker, war der Leiter der Stäuberbande in *Die Blechtrommel*

---

<sup>215</sup> Wilhelm Johannes Schwarz, *Der Erzähler Günter Grass*, (Bern: Francke, 1969), 35.

<sup>216</sup> Rüdiger Bernhardt, *Erläuterungen zu Günter Grass*, (Hollfeld: Bange, 2005), 52.

<sup>217</sup> Lars Korten, ‚Gibt es eine postmoderne Novellistik? Anmerkungen zu Texten von Martin Walser, Christoph Hein, Günter Grass und Uwe Timm‘, *Moderne, Postmoderne - und was noch?*, hg. v. Ivar Sagmo, (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007), 140.



und wird zum Erzähler und Protagonisten in *örtlich betäubt*. Die fünf Frauen auf der ‚Neuen Ilsebill‘ in *Die Rättin* sind Gegenstücke der Köchinnen aus *Der Butt*. Ein anderes deutliches, thematisches Beispiel von Grass‘ Treue zu seinen Gestalten ist die Figur Oskar Matzerath, der Erzähler und zugleich die Hauptfigur in *Die Blechtrommel*. In verschiedenen Romanen nach *Die Blechtrommel* taucht ein kleiner trommelnder Knirps als Figurant auf. So musiziert in *Der Butt* ein „dreijährige[r] Junge, der wütend auf seine Blechtrommel schlug“ (B, 571) im Musikkorps der freistädtischen Schutzpolizei. In *Katz und Maus* ist ebenfalls die Rede von einem dreijährigen Balg, der monoton hölzern auf eine Kinderblechtrommel schlug (vgl. KuM, 20). In *Die Rättin* wird die Sache überspitzt: Oskar Matzerath taucht als 60-jähriger Filmemacher in einem der Erzählstränge wieder auf. Oskar wird aber nicht einfach so aufgeführt, der Erzähler stellt ihn eben als alten Bekannten vor (vgl. R, 27) und macht deutliche Anspielungen auf seine literarische Vergangenheit:

Unser Herr Matzerath hat allerlei und bald auch seinen sechzigsten Geburtstag hinter sich. Selbst wenn wir den Prozeß und die Verwahrung in einer Anstalt, zudem das Unwägbare der Schuld außer acht lassen, hat sich nach seiner Entlassung viel Mühsal auf Oskars Buckel gehäuft. (R, 28)

In Pausen, die er sich selten einräumt, wird ihm seine Kindheit gewichtig, der er sich alternd wieder zu nähern wünscht: der Sturz von der Kellertreppe, Besuche beim Arzt, zu viele Krankenschwestern... (R, 60)

Oskars Wiederauftauchen geschieht, so berichtet der Erzähler in *Die Rättin*, aus eigener Initiative: „Er will wieder da sein. Gut, soll er.“ (R, 27) Auch in Berichten über die Arbeit an *Die Rättin* behauptet Grass, dass Oskars Auftreten nicht vorgesehen war, er war aber plötzlich da und redete dazwischen.<sup>218</sup> Dieser Einblick in Grass‘ Arbeitsverfahren betont die Wichtigkeit des Eigenlebens von Grass‘ Figuren, eines zentralen Prinzips in Grass‘ Poetik.<sup>219</sup> Grass geht sogar noch einen Schritt weiter und behauptet, dass nicht nur seine Figuren ein Eigenleben bekommen, so bald er sie kreiert hat, sondern dass auch jedes Buch, kaum fertig, sich von seinem Autor löst und ein Eigenleben haben will.<sup>220</sup> In diesem Zusammenhang sind die vielen ‚Einfälle‘ in Grass‘ Romanen zu bewerten: Der Erzähler erwähnt öfters, wie er sich während seiner Schreibarbeit von ‚Einfäl-

---

<sup>218</sup> Vgl. „Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen“, März 1986, *Gespräche*, 357.

<sup>219</sup> Vgl. u. a. Klaus-Jürgen Roehm, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass‘ Die Rättin*, (New York: Peter Lang 1992), 79: „so entwickelt sich die Erzählstrang zwischen dem, was der Erzähler beabsichtigt oder wünscht („im Kopf“), und der Eigendynamik des Erzählmaterials.“

<sup>220</sup> Vgl. Raddatz, „Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft: heute lüge ich lieber gedruckt“ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

len‘ führen lässt. Die ‚Einfälle‘ weisen darauf hin, dass der Erzähler bereit ist, seine Erzählautorität aufzugeben und sich der Dynamik seines Erzählstoffes und seinen Figuren zu überlassen.

Einige Werke sind noch auf eine andere Art und Weise miteinander verbunden. So war *Katz und Maus* ursprünglich nicht als separate Novelle, sondern als Handlungsstrang von *Hundejahre* gedacht. Auch *Das Treffen in Telgte* scheint *Der Butt* zu gehören.<sup>221</sup> Solche eigenartige intertextuelle Verweise durchkreuzen das ganze Œuvre Grass‘. Brode bemerkt, dass „Grass ein enges Netz von Anspielungen, Verweisen, Vor- und Rückdeutungen knüpft, um auf diese Weise Schauplatz und Personenumfeld, historisch-politische Thematik und Chronologie als zusammenschließendes Band um seine Bücher zu [legen].“<sup>222</sup> Auch Hans Magnus Enzensberger „vermutet, daß Grass an einem größeren Ganzen schreibt.“<sup>223</sup> Neuhaus schlussfolgert gleichfalls:

Je intensiver sich die Forschung des Grass-Œuvres angenommen hat, desto mehr erweist sich das einzelne Werk als Bruchstück einer großen Konfession, als Fragment im romantischen Sinne, das über sich hinausweist, vor und zurück in einen größeren Zusammenhang, den er selbst nur dunkel erahnen lässt.<sup>224</sup>

Die Idee eines „größeren Zusammenhangs“, eines, wie ich es bezeichne, eigenen literarischen Universums, gewinnt an Plausibilität, wenn auf den Ich-Erzähler fokussiert wird. Ab *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* hat es den Anschein, als ob in jedem Roman der gleiche Ich-Erzähler, ein Autor-Ich, auftritt. Die Erzählsituation und die Endzeitthematik in *Die Rättin* machen die Zentralstellung des Autor-Ich zweifelhaft: Der Erzähler versucht, sich in einer dem Tode geweihten Gesellschaft und in seinen eigenen Texten eine Rolle als Schriftsteller zu erkämpfen, muss am Ende nachgeben, dass das ihm nicht mehr gelingt. Braun behauptet, dass „a dominant narrative position as first-person narrator [...], in Grass‘ own eyes, no longer tenable [is] without some kind of qualification.“<sup>225</sup> Nach *Die Rättin* stellt Grass dieses Autor-Ich tatsächlich fast zwei Jahrzehnte nicht mehr an zentrale Stelle. Erst in seiner *Erinnerungstrilogie* kehrt er zu seinem Autor-Ich zurück. Weil der Erzähler in den letzten Werken auf seine schriftstellerische Karriere zurückblickt und sich alle Werke des extratextuellen Autors Günter Grass zulegt, wird die Hypothese eines größeren Zusammenhangs mit einem übergreifenden Erzähler von Grass‘ ‚literarischem Abschied‘ bestätigt.

---

<sup>221</sup> Vgl. auch Braun, *Constructing Authorship*, 12-13.

<sup>222</sup> Brode: „„Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.““ Zur erzählerischen Kontinuität im Werk von Günter Grass“, *Günter Grass: Auskunft für Leser*, hg. v. Franz Josef Görter, (Darmstadt: Luchterhand, 1984), 80.

<sup>223</sup> Brode, „„Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.““, 82.

<sup>224</sup> Neuhaus, „Günter Grass: *Die Blechtrommel*“, *Romane des 20. Jahrhunderts*, (Stuttgart: Reclam, 1993), 120-141, 120.

<sup>225</sup> Braun, *Constructing Authorship*, 121.

*Die Rättin* bildet ohne Zweifel den Höhepunkt im Bereich von Grass' Auto-Intertextualität. Dutzende Themen und Figuren aus früheren Romanen passieren aufs Neue Revue. Erhard Friedrichsmeyer bemerkt in Bezug auf *Die Rättin*, dass alles und jeder in *Die Rättin* fiktional sei, das einzige, was der Leser aus *Die Rättin* schließen kann, sei, dass sich hinter allem der Autor Günter Grass befinde.<sup>226</sup> Ich dagegen behaupte, dass die vielen Hinweise auf Grass' andere Romane nicht der Fiktionalisierung, sondern der Defiktionalisierung seiner Werke auf diegetischer Ebene nachjagen. Die Erwähnung eines dreijährigen Balges in *Katz und Maus*, der monoton auf eine Kinderblechtrommel schlug (vgl. KuM, 20) ist auf keine andere Art und Weise als der Hinweis auf das „polnische Minensuchboot der Czaika-Klasse, das im Jahr zuvor [...] abgesoffen war“ (KuM, 7) im Roman verarbeitet. Grass lässt die Anspielungen auf seine eigenen Romane mit der historischen Realität zusammenfallen und kreiert so seine oben schon erwähnte erweiterte Wirklichkeit. Der Autor zeigt auf diese Weise, dass nicht die Wirklichkeit, sondern seine Wirklichkeit, die die Phantasie als wichtige Kraft anerkennt, Inspiration für seine Werke ist. Die Hinweise auf sein eigenes Œuvre erhalten dadurch den gleichen Rang wie die historischen Verweise.

In *Der Butt* heißt es: „„Männer überleben nur schriftlich!“ sagt er [der Butt] und will zitiert werden.“ (B, 131) Grass' auto-intertextuelle Technik entspricht der ironischen Behauptung des Buttes, denn Grass sorgt selbst dafür, dass er zitiert und überleben wird. Mit den auto-intertextuellen Anspielungen bestätigt Grass seine Rolle als Schriftsteller, eine Beobachtung, die vor allem in Grass' *Erinnerungstrilogie* offen angestellt werden kann.

### 3.2.3 Der Schuldmotor

„Alle drei Ich-Erzähler in allen drei Büchern schreiben aus Schuld heraus: aus verdrängter Schuld, aus ironisierter Schuld, im Fall Matern aus pathetischem Schuldverlangen, einem Schuldbedürfnis heraus.“<sup>227</sup> Die Äußerung Grass' aus einem Interview mit Heinz Ludwig Arnold 1977 trifft zwar auf die *Danziger Trilogie* zu, könnte sich aber genau so gut auf Grass' ganzes Œuvre beziehen. In Grass' erster und zweiter Schreibphase, die bis zum Ende der achtziger Jahre läuft, ist die Schuld als Motor des Schreibens nachdrücklicher vorhanden als in seinen späteren Romanen, seine Erzähler, jedoch, leiden nach wie vor an der Schuld der Welt und der Geschichte. Der Erzähler weist häufig selbst darauf

---

<sup>226</sup> Vgl. Erhard Friedrichsmeyer, 'Günter Grass's *The Rat*: Making Room for Doomsday', *South Atlantic Review*, 54, 4 (1989), 26.

<sup>227</sup> Heinz Ludwig Arnold, 'Gespräche mit Günter Grass', *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1978), 1-39, 10-11.

hin, dass er angefangen hat, eine Geschichte zu erzählen, um sich ‚befreien zu können‘, um seine Schuld auf das Papier übertragen zu können, wie Oskar impliziert, wenn er Bruno darum bittet, ihm „fünfhundert Blatt unschuldiges Papier“ (BT, 11) zu kaufen. Die Erzählungen bekommen daher oft den Charakter einer Beichte. Braun hat mit Recht bemerkt, dass gerade die Erzähler, die am nachdrücklichsten betonen, sich von einer Schuld entlasten zu wollen, meistens nicht zu einem Geständnis im Stande sind.<sup>228</sup> Pilenz scheint mir das treffendste Beispiel dieser Behauptung zu sein: Statt seine Schuld tatsächlich auszuformulieren, fungiert seine Geschichte als Maskerade für seine Schuld, wie die separate Analyse von *Katz und Maus* bekunden wird. Grass‘ Werke wollen Geständnisse sein, sind in Wirklichkeit aber vielmehr Verschleierungen der Schuld und thematisieren somit einen schuldbeladenen Schweigenden. Eine nicht geringe Rolle kommt dabei der Erzählweise zu: Die mangelhaften Erinnerungen, das Vergessen, die Wiederholungen und Variationen derselben Ereignisse, das Nicht-Wissen und die verhüllende Rhetorik geben den Erzählungen einen unzuverlässigen Charakter und zweifeln an der Wahrhaftigkeit der Geschichte und der Aufrichtigkeit der Beichte. Das führt dazu, dass Grass‘ Romane eine Spannung zwischen Verschweigen und Gestehen, zwischen Verhüllen und Dekuvrieren thematisieren. Beate Schirrmacher sagt darüber, dass die eigentliche Aufgabe des Lesers darin bestehe, „die Ausweichmanöver der Erzähler zu durchschauen und ihre eigentliche Schuld festzustellen“.<sup>229</sup> Sie zieht eine starke Parallele zwischen Grass‘ Leben und dem seiner Erzähler. Sie behauptet, dass Grass‘ Geständnis in *Beim Häuten der Zwiebel*, er habe bei der Waffen-SS gedient, sich durch Grass‘ Œuvre hindurch über seine schuldigen Erzähler angekündigt hat, und letztendlich unausweichlich geworden war.<sup>230</sup> Dass *Beim Häuten der Zwiebel* einen solchen Skandal ausgelöst hat, war nur möglich, weil der Leser nicht im Stande wäre, die angekündigte Schuld anzuerkennen. Der Leser habe versagt, seine Aufgabe zu lösen.

Es ist sehr plausibel, dass der Schuldmotor, der Grass‘ Erzähler zum Schreiben ermutigt, auf seine eigenen Erfahrungen zurückzuführen ist und dass auch Grass aus einer Schuld heraus schreibt. Frappierend in dieser Hinsicht ist, dass die Schuldfrage in Grass‘ letzten Romanen *Die Box* und *Grimms Wörter* (nahezu) nicht mehr anwesend ist. Man könnte behaupten, dass das Geständnis in *Beim Häuten der Zwiebel* Grass – und seinen Erzähler – (teilweise) von seiner Schuld entlastet hat.

Wenn die Schuld aber lediglich aus den Erfahrungen des Autors erklärt wird, dann geht man an dem Kontext der Romane, in den die Schuld eingebettet ist, vorbei. In

---

<sup>228</sup> Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 101.

<sup>229</sup> Schirrmacher, ‚Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel‘, 119-128.

<sup>230</sup> Vgl. Schirrmacher, ‚Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel‘, 119-128.

einem Gespräch mit Gertrude Cepl-Kaufmann 1971 sagt Grass über das Thema Schuld in seinen Werken Folgendes: „das Schuldthema ist natürlich das Thema einer Epoche. [...] Es ist die Frage nach der Schuld oder nach der Mitschuld oder der eingebildeten Schuld“.<sup>231</sup> Die Schuldfrage soll also nicht auf Grass als Individuum zurückgeführt werden, sondern sie soll in dem Nachkriegskontext interpretiert werden. Auch Neuhaus benennt die Koppelung zwischen Grass' Schreiben und dem Nationalsozialismus als eine „Grundposition seines dichterischen Selbstverständnisses“.<sup>232</sup> In seiner Rede ‚Von der Überlebensfähigkeit der Ketzer‘ bringt Grass die zwingende Kraft der ‚Mitschuld‘ frappant zum Ausdruck:

Dabei weiß der Künstler, wissen die Schriftsteller, daß sie ganz anderen Gesetzen und Zwängen zu folgen haben. So ist es mir, trotz listiger Versuche, nie gelungen, dem mir sperrig querliegenden Erzählstoff, den Themen meiner Zeit auszuweichen. Wer in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts geboren wurde, wer, wie ich, das Kriegsende nur zufällig überlebt hat, wem die Mitschuld – bei all seiner Jugend – an dem übergroßen Verbrechen nicht auszureden ist, wer aus deutscher Erfahrung weiß, daß keine noch so unterhaltsame Gegenwart die Vergangenheit wegschwätzen kann, dem ist der Erzählfaden vorgesponnen, der ist nicht frei in der Wahl seines Stoffes, dem sehen beim Schreiben zu viele Tote zu. (EuR III, 446-447)

Teilweise um die ‚Mitschuld‘ freizulegen, fängt Grass an, *Die Blechtrommel* – und die *Danziger Trilogie* insgesamt – zu schreiben. Nach dem Kriegsende verbreitete sich in der Bundesrepublik Deutschland nämlich schnell die Überzeugung, dass das deutsche Volk „durch eine Art teuflischer Manipulation, die sich in der Person des Führers Adolf Hitler inkarniert habe“, <sup>233</sup> verführt worden war. Daneben geriet auch die sogenannte „Mitläuferthese“ in Umlauf, das heißt, dass die Annahme, dass ‚jeder‘ mitgemacht habe, als Verantwortung und zugleich als Minimierung der Teilnahme an nationalsozialistischen Praktiken – aktiv oder passiv – einggerufen wurde.<sup>234</sup> „Beide Deutungen, die Dämonisierung des Nationalsozialismus und die Mitläuferthese“<sup>235</sup> vermochten die Menschen von ihrer individuellen Schuld zu entlasten, so Frank Plagwitz. Gerade dieser individuellen

---

<sup>231</sup> ‚Ein Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie‘, Mai 1971, *Gespräche*, 111.

<sup>232</sup> Neuhaus, ‚Das dichterische Selbstverständnis und seine Entwicklung bei Günter Grass‘, *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Dichter vom Barock bis zur Gegenwart*, hg. v. Günter Grimm, (Frankfurt am Main: Fischer, 1992), 277.

<sup>233</sup> Frank Plagwitz, ‚Die Crux des Heldentums: Zur Deutung des Ritterkreuzes in Günter Grass' *Katz und Maus*‘, *Seminar*, 32, 1 (1996), 1.

<sup>234</sup> Vgl. Plagwitz, ‚Die Crux des Heldentums‘, 1.

<sup>235</sup> Plagwitz, ‚Die Crux des Heldentums‘, 1.

Schuldentlastung wollte Grass entgegenschreiben.<sup>236</sup> Grass schreibt also nicht nur aus einer individuellen Schuld heraus, sondern ebenfalls – und vor allem – aus der Schuld Deutschlands heraus, und er stellt sich in seinen Romanen die Frage, wie die Nachkriegsgeneration ihre Verantwortung übernehmen kann.

Die Schuldthematik beeinflusst die Struktur der Romane. Wie erwähnt, präsentieren die Erzähler öfters unzuverlässige Berichte, weil sie nicht im Stande sind, ihre Schuld auszuformulieren. Das führt dazu, dass zum Beispiel die Schuld in einer diegetischen Welt gestanden wird, in einer anderen diegetischen Welt aber ignoriert wird. Darüber hinaus hat es oft den Anschein, als ob der Erzähler sich in den verschiedenen diegetischen Welten seines Textes zu verstecken und so seiner Schuld zu entkommen versucht.<sup>237</sup>

## Forschungsfragen

Anhand der Informationen, die der Forschungsüberblick verschafft hat, ist es jetzt möglich, die Forschungsfragen, die in der Einführung gestreift wurden, detaillierter auszuformulieren.

In den separaten Romananalysen steht das Verhältnis der Metalepse zu anderen vorhandenen narrativen Elementen an zentraler Stelle. Für jeden Roman soll jetzt die spezifische Wechselwirkung der Metalepse mit den anderen Elementen kartiert, und wird die Auswirkung des Wechselspiels in dem diesbezüglichen Roman erforscht werden.

In der Schlussfolgerung werden alle Informationen, die die Romananalysen hervorgebracht haben, gesammelt und wird eine diachrone Analyse durchgeführt. Die (eventuelle) Entwicklung des Metalepsegebrauchs im Verlauf der Romane wird unter die Lupe genommen. An zentraler Stelle steht aber die Frage nach der Auswirkung der extratextuellen und intratextuellen Metalepse. Kreiert die extratextuelle Metalepse einen textlichen Kontext, in dem Grass sich selbst und die von ihm geschaffene Welt, wie er im Gespräch mit Arnold behauptet, in Frage stellt? Auf welche Art und Weise nimmt die intratextuelle Metalepse einen Einfluss auf die Entwicklung der Geschichte? Welche Rolle spielt sie in der Darstellung der Figuren, und wie verhält sie sich zu Grass' poetologischem Prinzip des Eigenlebens? Weiter wird untersucht, ob die Metalepse einen Ein-

---

<sup>236</sup> Vgl. Plagwitz, 'Die Crux des Heldentums', 2.

<sup>237</sup> Für weitere Sekundärliteratur über die Schuld in Grass' Werken verweise ich auf: von Schilling, *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass' 'Danziger Trilogie'*; Ulrich Baer, 'The Hubris of Humility: Günter Grass, Peter Schneider, and German Guilt After 1989', *Germanic Review*, 80, 1 (2005), 50-73; Michael Minden, '„Even the Flowering of Art isn't pure“: Günter Grass's Figures of Shame', *Changing the Nation*, hg. v. Rebecca Braun und Frank Brunssen, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 23-35.

fluss auf die Darstellung der in allen Romanen vorhandenen Schuld hat. Zum Schluss wird der Frage nach der (möglichen) Auswirkung der Metalepse auf die Darstellung von Grass' erweiterter Wirklichkeit in der allgemeinen Schlussfolgerung nachgegangen.





## Kapitel 4

# Ich Pilenz, was tut mein Vorname zur Sache: *Katz und Maus*

### 4.1 Einführendes

„... und einmal“, als Pilenz und Mahlke jung waren, wurde Mahlkes lebensgroßer Adamsapfel einer Katze gezeigt, die sich daraufhin auf diese ‚Maus‘ stürzte. Mit der Nacherzählung dieser Anekdote fängt *Katz und Maus*, die 1961 publizierte Novelle von Grass, an. Im Laufe der Geschichte wird nicht aufgeklärt, wer die Katze auf Mahlkes Adamsapfel aufmerksam gemacht hat. Der Text suggeriert, Pilenz habe der Katze die ‚Maus‘ gezeigt und so den Keim eines in ihm wachsenden Schuldkomplexes gepflanzt, Klarheit darüber bekommt der Leser aber nicht. Pilenz, ein etwa dreißigjähriger Sekretär im Kolpinghaus, dessen Vornamen, Heini, der Leser erst in *Hundejahre* erfährt, berichtet um 1959 über seine Jugend während des Zweiten Weltkrieges. Er will die Geschichte Joachim Mahlkes erzählen, eines sonderbaren Schulkameraden mit einem überproportionalen Adamsapfel, der allerhand Objekte um den Hals trägt, um so seine ‚Maus‘ verbergen zu können. Der Höhepunkt dieser Maskerade wird erreicht, als Mahlke das Ritterkreuz eines Leutnants, der einen Vortrag in seiner ehemaligen Schule – dem Gymnasium Conradinum – abhält, stiehlt und versucht, mit dem ‚Ding‘<sup>238</sup> seinen Adamsapfel ein für allemal zu verbergen. Am Anfang der Novelle wird Mahlke als stümperhafter Sonderling umschrieben, im Laufe des Textes entwickelt er sich zu einem kräftigen jungen Mann, der seinen Freunden sowohl auf sportlicher als auch auf sexueller Ebene

---

<sup>238</sup> Das Ritterkreuz wird nur ganz am Ende der Novelle mit dem Namen ‘Ritterkreuz’ bezeichnet (vgl. KuM, 179). Sonst wird mit ‚Ding‘, ‚Bonbon‘, ‚Apparat‘, ‚Orden‘, ‚Artikel‘ und anderen verdeckten Begriffen auf das Ritterkreuz hingewiesen.

überlegen ist. Schon von Anfang an sieht Pilenz zu Mahlke auf, weiß sich aber Mahlke gegenüber nie eine Haltung anzunehmen. Die Beziehung zwischen den beiden Jungen kann als Hassliebeverhältniss, vor allem von Pilenz aus, bezeichnet werden. Wenn Mahlke einberufen wird, gelingt es ihm, selbst mit dem Ritterkreuz ausgezeichnet zu werden. Sein Vorschlag, jetzt auch eine Rede in der Schule abzuhalten, wird wegen des damaligen Diebstahls vom Oberstudienrat Klohse abgelehnt. Am Ende von *Katz und Maus* hilft Pilenz Mahlke in der Funkerkabine eines alten Minensuchbootes unterzutauchen, nachdem letzterer desertiert hat. Pilenz verbirgt aber den ‚lebensnotwendigen‘ Büchsenöffner und verurteilt Mahlke, so wird suggeriert, zum Hungertod. Nach der letzten Begegnung zwischen Pilenz und Mahlke nimmt Pilenz‘ Schuldkomplex eine überproportionale Dimension an. Auf Anraten von Pater Alban fängt Pilenz, etwa 15 Jahre später, an, die Geschichte von Mahlke zu erzählen, „denn das muß weg“ (KuM, 106).

Grass‘ Ruf als Pornograf, den *Die Blechtrommel* ihm zwei Jahre vorher besorgt hatte, sah die öffentliche Kritik mit der Publikation von *Katz und Maus* bestätigt. Vor allem das deutsche christlich-konservative Publikum ärgerte sich „an vermeintlich Blasphemischem und Pornographischem, wie dem erotisch durchtränkten Marienkult von Mahlke und der legendär gewordenen Masturbationsszene.“<sup>239</sup> Detlef Krumme weist darauf hin, dass es manchenorts Schwierigkeiten gab, dass das Ritterkreuz, ein militärisches, und von dem Naziregime beschlagnahmtes, Ehrenzeichen, in die sexuelle Atmosphäre der Pubertät hineingezogen wurde – die Szene, in der Mahlke sein nacktes Geschlechtsteil mit dem (Nazi-)Ehrenzeichen verdeckt, sei hierfür exemplarisch – und so die Profanierung des Ordens erwirkte.<sup>240</sup> Innerhalb Deutschlands war die Kritik polarisiert, wie u. a. die Tatsache, dass *Katz und Maus* als Schulstoff freigegeben wurde, illustriert. Dass die Novelle im Ausland, genau wie Grass‘ andere Texte, enthusiastischer rezipiert wurde, beweist die große Anzahl an Übersetzungen: *Katz und Maus* ist heutzutage in mehr als zwanzig Sprachen verfügbar.

*Katz und Maus* gehorcht den traditionellen Gattungsvorschriften einer Novelle<sup>241</sup> und fokussiert somit auf eine einzige Handlung. Auch die anderen Merkmale einer Novelle, wie u. a. Paul Heyse sie beschrieben hat, sind im Buch vorzufinden: Die Hauptgeschichte wird von einer Rahmenerzählung eingeleitet, das Ritterkreuz fungiert als Dingsymbol,

---

<sup>239</sup> Claudia Mayer-Iswandy, *Günter Grass*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002), 89.

<sup>240</sup> Vgl. Detlef Krumme, ‚Der suspekte Erzähler und sein suspekter Held. Überlegungen zur Novelle *Katz und Maus*‘, *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, hg. v. Manfred Durzak, (Stuttgart: Ernst Klett, 1985), 65-79, 75-76. Für die Masturbationsszene siehe KuM, 39-43.

<sup>241</sup> Für eine detaillierte Analyse der Novellenmerkmale in *Katz und Maus* siehe Manfred Durzak, ‚Entzauberung des Helden. Günter Grass: *Katz und Maus* (1961)‘, *Deutsche Novellen*, hg. v. Winfried Freund, (München: Wilhelm Fink, 1993), 265-277; Frank Raymund-Richter, *Die zerschlagene Wirklichkeit: Überlegungen zur Form der Danziger Trilogie von Günter Grass*, (Bonn: Bouvier, 1977), 25-28.

und Herr Klohse's Äußerung nach dem Ritterkreuzdiebstahl, dass „Unerhörtes sich zuge-  
tragen [habe]“ (KuM, 109), verweist ohne Zweifel auf Goethes berühmtes Gespräch mit  
Eckermann, in dem er das Ereignis einer unerhörten Gegebenheit als Bedingung einer  
Novelle auflistet.<sup>242</sup> Noch während seines Aufenthalts in Paris hat Grass mit den Vor-  
arbeiten von *Hundejahre*, das damals noch *Kartoffelschalen* hieß, angefangen. Die Konzep-  
tion von *Katz und Maus*, einer kürzeren Geschichte, die normalerweise einen themati-  
schen Teil von *Hundejahre* bilden würde, war für Grass notwendig, um seinen großen  
Roman fertig schreiben zu können. Erst die Abgrenzung der Geschichte, die zur Novelle  
*Katz und Maus* wurde, hat es Grass ermöglicht, seine Schreibblockade, mit der er nach  
dem Erscheinen von *Die Blechtrommel* kämpfte, aufzuheben.<sup>243</sup> Nach dem Erscheinen von  
*Im Krebsgang* (2002), gleichfalls einer Novelle, bekam *Katz und Maus* neue Aufmerksam-  
keit.<sup>244</sup> Vor allem der Zusammenhang zwischen den beiden Novellen und Tullas Ent-  
wicklung von *Katz und Maus* zu *Im Krebsgang* wurden ausführlich analysiert. Grass' bio-  
grafischer Roman *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) fachte eine zweite Aufmerksamkeits-  
welle an: Die Novelle, und das gesamte Œuvre, wurde im Licht von Grass' Geständnis neu  
gelesen und interpretiert, ohne dass sich aber Grundsätzliches im Verständnis geändert  
hat.<sup>245</sup>

In der *Zeitschrift für Deutsche Philologie* hat Johanna Behrendt eine der ersten umfas-  
senden Interpretationen der Novelle entwickelt.<sup>246</sup> Sie deutet die Geschichte auf fünf  
Ebenen. Erstens liest sie die Geschichte als eine, die von dem Individuum Joachim Mahl-  
ke handelt, um so ein psychologisch Bild des Jugendlichen darzustellen. Die erste Inter-  
pretationsebene verknüpft Behrendt mit der Psychoanalyse des Heldentypus und des  
Heldentums in *Katz und Maus*, der zweiten Interpretationsebene. Mahlkes Motivationen,  
das Ritterkreuz zu erhalten, zeigen „das Heldentum als Resultat einer aus psychologi-  
schen Komplexen entstandenen überkompensatorischen Leistung“.<sup>247</sup> Die militärische,  
im nationalsozialistischen Deutschland herrschende Ausdeutung einer Heldentat steht  
den zivilen, nicht anerkannten Heldentaten von Mahlkes Vater – er hat bei einem Zug-  
unfall einen Mitmenschen gerettet, ist dabei aber selber ums Leben gekommen – schroff  
gegenüber. Drittens kann *Katz und Maus*, Behrendt zufolge, auch als der individuell-  
historische Fall Deutschlands verstanden werden, in dem Mahlke als Personifizierung

---

<sup>242</sup> Vgl. Paul Heyse, ‚Beiträge zur Novellentheorie‘, *L'Arrabiata. Das Mädchen von Treppi*. hg. v. Karl Pörnbacher, (Stuttgart: Reclam, 1969), 65–85.

<sup>243</sup> Rolf Geißler, *Günter Grass. Ein Materialienbuch*, (Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1976), 85.

<sup>244</sup> Vgl. Rüdiger Bernhardt, *Textanalyse und Interpretation zu Günter Grass' Katz und Maus*, (Hollfeld: Bange, 2002), 112.

<sup>245</sup> Vgl. Bernhardt, *Textanalyse und Interpretation*, 109.

<sup>246</sup> Johanna E. Behrendt, ‚Die Ausweglosigkeit der menschlichen Natur: Eine Interpretation von Günter Grass' *Katz und Maus*‘, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 87, (1968), 546–562, 550.

<sup>247</sup> Behrendt, ‚Die Ausweglosigkeit der menschlichen Natur‘, 550.

Deutschlands gilt. Auf einer vierten Interpretationsebene liest Behrendt die Novelle als die Geschichte des abendländischen Geistes. Zum Schluss sieht Behrendt auch die menschliche Natur in der Novelle widergespiegelt.<sup>248</sup> Mahlkes Adamsapfel muss in dieser Interpretation als das ‚Kennzeichen‘ jedes Menschen verstanden werden. Das Spiel zwischen Katz und Maus repräsentiert das „ständige, triebhafte Jagen und das ständige triebhafte Gejagtsein“<sup>249</sup>, das dem Menschen eigen ist. Behrendts Interpretation ist zwar sehr detailliert und versucht möglichst viele Textelemente einzuschließen, nur eine allgemeine Lesung von *Katz und Maus* lässt jedoch eine Deutung auf diesen fünf Ebenen zu. Eine gründliche Lektüre schließt Behrendts Interpretationen, bei deren Mahlke als Personifikation Deutschlands auftritt, und die Novelle als Geschichte des abendländischen Geistes, aus, weil beide Ebenen den Konflikt zwischen den beiden Jungen und die Rolle Pilenz‘ zu wenig berücksichtigen.

Verschiedene andere Analysen der Novelle entsprechen im Großen und Ganzen einer der anderen drei Interpretationsmöglichkeiten von Behrendt. Obwohl *Katz und Maus* sich leicht als eine Erzählung über zwei während des Krieges heranwachsende Jungen lesen lässt – Mahlkes Adamsapfel fungiert dabei als Symbol für den Reifungsprozess, wie Emil Ottinger behauptet<sup>250</sup> –, übersteigen die meisten Interpretationen die Handlungsebene und betrachten die Novelle als eine Darstellung der menschlichen Natur oder der Auswirkung der Nazi-Ideologie. So schlussfolgert Sabine Moser, dass „*Katz und Maus* doch über den Zeitbezug hinaus eine Parabel der ewigen Schuld der Starken gegenüber den Schwachen, der Mehrheit gegenüber der Minderheit, der Jäger gegenüber den Gejagten, der Katze gegenüber der Maus birgt.“<sup>251</sup> Auch Neuhaus sieht in der Novelle die menschliche Natur reflektiert, die Kurt Tucholsky in seiner Kurzgeschichte *Die Katze spielt mit der Maus* (1916), eine mögliche Quelle für Grass‘ Novelle, als einen durch die Welt gehenden Riss zwischen stark und schwach, zwischen Katze und Maus, beschreibt.<sup>252</sup> Dieser Riss wird bei Grass mit dem Adamsapfel, „einem Relikt des Sündenfalls und damit der ›condition humaine‹“<sup>253</sup>, verknüpft.

Gerhard Kaiser liest die Novelle nicht als eine von dem Individuum Mahlke handelnde Niederschrift, sondern als „Pathologie einer Gesellschaft“.<sup>254</sup> Auch Moser betont in ihrer Interpretation nicht nur den allgemein menschlichen Aspekt, sondern betrachtet

---

<sup>248</sup> Vgl. Behrendt, ‚Die Ausweglosigkeit der menschlichen Natur‘, 558-561.

<sup>249</sup> Behrendt, ‚Die Ausweglosigkeit der menschlichen Natur‘, 560.

<sup>250</sup> Emil Ottinger, ‚Zur mehrdimensionalen Erklärung von Straftaten Jugendlicher am Beispiel der Novelle *Katz und Maus* von Günter Grass‘, *Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsform*, 5/6 (1962), 175-183.

<sup>251</sup> Sabine Moser, ‚Katz und Maus‘, *Günter Grass: Romane und Erzählungen*, (Berlin: Schmidt, 2000), 54-61, 61.

<sup>252</sup> Neuhaus, *Günter Grass. Katz und Maus. Kommentar und Materialien*, (Göttingen: Steidl, 2010), 66.

<sup>253</sup> Neuhaus, *Günter Grass. Katz und Maus, Kommentar und Materialien*, 88.

<sup>254</sup> Gerhard Kaiser, *Günter Grass: Katz und Maus*, (München: Fink, 1971), 18.

das Werk zugleich als die Widerspiegelung einer autoritären Gesellschaft, die am Beispiel Mahlkes zeigt, dass eine auferlegte Ideologie wie der Nationalsozialismus die Individualität zerstört. David Roberts schließt sich dieser Idee an und dekuviert die Verwechslung der Werte in der deutschen Gesellschaft während des Krieges: Kirche, Schule und Krieg werden in *Katz und Maus* alle miteinander verbunden. Einer der ersten Sätze der Novelle legt dies frei: „Über den Himmel kroch langsam und laut ein dreimotoriges Flugzeug [...] Das Krematorium zwischen den Vereinigten Friedhöfen und der Technischen Hochschule arbeitete bei Ostwind“<sup>255</sup> (KuM 5). Die Beginnszene von *Katz und Maus* skizziert Krieg, Technologie, Sport, Schule und Religion – auf die das Flugzeug, die Technische Hochschule, das Schlagballturnier, mit dem die Novelle anfängt, die Schule und die Vereinigten Friedhöfen hinweisen – als die wichtigsten Pfeiler der Gesellschaft, in der *Katz und Maus* spielt.

In der Tat birgt *Katz und Maus* eine anekdotische und eine universelle Interpretation in sich, bei denen der Schwerpunkt auf Mahlke und Pilenz als heranwachsende Jungen während des Zweiten Weltkrieges liegt bzw. auf das Allgemeinmenschliche der Erzählung, das in dem Riss zwischen stark und schwach, zwischen Katze und Maus, zum Ausdruck gelangt. In den meisten Interpretationen ist Mahlke die zentrale Person der Geschichte. Gerstenberg bezeichnet Pilenz sogar als „passive[n] Beobachter, als Voyeur“ und behauptet, dass, weil Pilenz „als Folie für Mahlke gedacht ist, [er] eine untergeordnete Bedeutung hat“.<sup>256</sup> Mit dieser Beobachtung bin ich grundsätzlich nicht einverstanden. Meine erzähltechnische Analyse rückt den Erzähler Pilenz in den Vordergrund und deckt bisher unbeobachtete Interpretationsmöglichkeiten in Bezug auf Pilenz' Verantwortlichkeit auf. Pilenz gibt vor, die Geschichte seines Schulkameraden Mahlke zu erzählen, rasch wird aber deutlich, dass der Schwerpunkt seiner Erzählung nicht Mahlke, sondern Pilenz selbst betrifft. *Katz und Maus* ist also nicht die Geschichte Mahlkes, sondern eine Nacherzählung von Pilenz' Jugend. Diese thematische Gegebenheit wird erzähltechnisch dadurch unterstützt, dass die extradiegetische Welt eine Verdoppelung der intradiegetischen Geschichte enthält, wie ich weiter in der Analyse belege. Im weiteren Verlauf der Geschichte wird suggeriert, dass Pilenz die Ereignisse seiner Jugend erzählt, um sich von einer unbestimmten Schuld befreien zu können. Um die Schuld zu bestimmen, ist die Anfangsszene von großer Wichtigkeit: Hier wird impliziert, dass Pilenz die Katzenattacke zu verantworten hat. Pilenz will sich zwar von seiner Schuld befreien, aber es gelingt ihm nicht, eindeutig auszuformulieren, wer die Katze auf Mahlkes Adamsapfel aufmerksam gemacht hat. Am Ende geht es aber, meiner Meinung nach,

---

<sup>255</sup> Vgl. David Roberts, 'The Cult of the Hero: An Interpretation of *Katz und Maus*', *German Life and Letters*, 29, 3 (1976), 307-322, 317.

<sup>256</sup> Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 24.

darum, dass Mahlke, wegen seiner Erfahrungen im Krieg, und wegen des Verbotes, einen Vortrag in der Schule abzuhalten, die Nazi-Ideologie und die Verwechslung der Werte, wie sie u. a. von Roberts beschrieben wurde, durchschaut und sich von ihnen distanzieren will. Die Distanznahme wird in seiner Fahnenflucht deutlich. In der Sekundärliteratur wird Mahlke häufig als Opfer des Nazismus beschrieben, aber vielmehr wendet sich Mahlke am Ende der Novelle gegen den Nazismus, während Pilenz dazu nicht im Stande ist. Die Pilenz vorgetragenen Auszüge aus der Rede, die Mahlke in seiner ehemaligen Schule abhalten wollte, lassen eine Einsicht in die Werteverwechslung erkennen. Die Tatsache, dass Mahlke in der Rede auf die Heldentat seines Vaters hinweisen wollte, verstärkt die Hypothese, dass er sich gegen das Heldenmodell des Nationalsozialismus wehrt (vgl. KuM, 169-171). Pilenz dagegen ist nicht im Stande, seinem Glauben an das ‚deutsche Ideal‘ den Rücken zu kehren. Aus seiner ideologischen Überzeugung ergibt sich der Verrat<sup>257</sup> an Mahlke: Pilenz muntert Mahlke auf, in der Funkerkabine des Minenwrackes unterzutauchen und ist ihm so letztendlich los. Darüber hinaus versteckt er den Büchsenöffner, was suggeriert, dass Pilenz Mahlke zum Hungertod verurteilt und ihn eigentlich ermordet. Wie ich darlegen werde, ist der Hinweis auf das Verstecken des Öffners ein Manöver, um von Pilenz‘ eigentlicher Schuld abzulenken. Pilenz versucht, sich mittels des Schreibens von seiner Schuld zu befreien. Er verschiebt seine Verantwortlichkeit aber immer auf andere, versteckt sich in den verschiedenen diegetischen Welten seines Textes und kreiert eine textuelle Realität, in der er als unschuldig erscheint. Die Katze-und-Maus-Anekdote wird zu einer im Laufe des ganzen Buches durchgeführten Allegorie für die unaussprechbare Schuld Pilenz‘, mit der er im Moment des Schreibens noch immer kämpft.

Rimmon-Kenans Aufsatz ‚Narration as repetition: The case of Günter Grass‘ *Cat and Mouse*‘ analysiert die Novelle aus einem psychoanalytischen Blickwinkel. Ich bin nicht mit allen Elementen ihrer Analyse einverstanden: So wird Mahlke ohne Nuance als unmissverständlich unschuldig, Pilenz als eindeutig schuldig dargestellt. Rimmon-Kenan sieht Pilenz‘ Schuld in dem anfänglichen Katzenangriff und in dem Verstecken des Büchsenöffners, aber der eigentliche Verrat besteht meiner Meinung nach darin, dass Pilenz Mahlke zum Verschwinden auffordert, weil Mahlkes Ideen nicht (mehr) mit seinem Glauben an den Nationalsozialismus übereinstimmen. Die Katze-und-Maus-Episode ist im ganzen Textverlauf eine Allegorie für diese Schuld. Mit dem Hauptargument ihrer Aufsatzes bin ich allerdings einverstanden: Pilenz‘ Beichte ist bloßer Schein. „In the act

---

<sup>257</sup> Es ist eigentlich von einem dreifachen Verrat die Rede: „ich will nichts damit zu tun haben“ (S. 161), „ich wollte abermals nichts damit zu tun haben“ (S. 162), das Verstecken des Büchsenöffners (S. 175). Der dreifache Verrat erinnert an Petrus‘ Untreue im Neuen Testament. Die Darstellung von Mahlke als Erlöser plausibilisiert diese Interpretation. Zu der Darstellung von Mahlke als Erlöser siehe Neuhaus‘ Stellenkommentar in Katz und Maus, *Kommentar und Materialien*, 19-66.

of narration Pilenz manages to evade or attenuate his guilt, and the narration consequently becomes a repetition of the same behaviour that made it necessary.“<sup>258</sup> Pilenz' Schuldbekennntnis wird eine Schuldverschleierung, und so verrät er Mahlke abermals. Die Art und Weise, wie Pilenz seine Schuld verschleiern, ist Thema meiner Analyse.

Das Schuldthema in *Katz und Maus* muss im Licht von Grass' Ansichten in der Nachkriegszeit verstanden werden. Wie in dem dritten Kapitel erwähnt, behauptete er, die *Danziger Trilogie* solle die Tendenz der individuellen Schuldentlastung in den Nachkriegsjahren anprangern. In einem Brief aus dem Jahr 1969 schreibt Grass:

Meine Kritik galt zuallererst der Dämonisierung des Nationalsozialismus, und wenn es mir gelungen sein sollte, mit Hilfe der Bücher *Die Blechtrommel*, *Katz und Maus* und *Hundejahre* die Dämonisierung einzudämmen und das kleinbürgerliche Detail aufzuwerten, bin ich schon zufrieden. (EuR I, 472)

Mit der ‚Dämonisierung‘ verweist Grass auf die in der Nachkriegszeit gängige Behauptung des deutschen Volkes, auf teuflische Art von Hitler und seiner Entourage manipuliert worden zu sein. Der eigene Anteil und „das kleinbürgerlich Detail“, die die ‚Manipulation‘ ermöglicht hatten, werden oft übersehen oder verschwiegen. Obwohl *Katz und Maus* den Nationalsozialismus nicht direkt thematisiert, verweist Pilenz' Schwierigkeit, die eigene Schuld zu gestehen, auf eine gesellschaftliche Schuldverweigerung in der Nachkriegszeit. Wie die Analyse zeigen wird, bewerkstelligt die Komposition des Textes, dass Pilenz, statt seine Verantwortlichkeit aufzunehmen, sie immer weiter verschiebt. Darüber hinaus beruft er sich auf verschiedene Realitätsmöglichkeiten, um die erzählte Geschichte immer wieder zu nuancieren, sogar zu entkräften, so dass sie einen höchst unzuverlässigen Status bekommt. Der von dem Metalepsengebrauch ausgelösten selbstreferenzielle Charakter des Textes sorgt dafür, dass die Kritik in Pilenz' Geschichte sich auch auf die Novelle *Katz und Maus* und auf das Medium ‚Literatur‘ bezieht.

## 4.2 Pilenz, der erzählte Erzähler: die Erzählsituation

*Katz und Maus* zeigt innerhalb des hier zu erforschenden Korpus ein einmaliges Element auf. Während *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Der Butt*, *Die Rättin*, *Die Box* und *Grimms Wörter* alle einen namenlosen Ich-Erzähler, der nicht zufällig zahlreiche Züge mit dem empirischen Autor Günter Grass teilt, aufführen, wird *Katz und Maus* von einem Ich-

---

<sup>258</sup> Rimmon-Kenan, ‚Narration as repetition: the case of Günter Grass's *Cat and Mouse*‘, 179.

Erzähler vermittelt, bei dem die von den anderen Texten implizierte Identifikation mit Grass nicht auf der Hand liegt: Der Ich-Erzähler ist eine fiktionale Figur im Text. Der dreißigjährige Pilenz, ein Sekretär, ist der extradiegetische Erzähler der Geschichte, der etwa 1959 von Pater Alban dazu angeregt wird, „sich frei zu schreiben“ (KuM, 126).<sup>259</sup> Wie fast alle von Grass präsentierten Erzähler beschäftigt sich Pilenz mit Schreiben. Pater Alban verdeutlicht, dass Pilenz nicht bloß ein Chronist ist, sondern dass seine „ersten poetischen Versuche und Kurzgeschichten“ sich „so kafkaesk lasen“ und „daß der Herrgot [ihn] nicht ohne Bedacht mit Talenten“ (KuM, 126) versah. Pilenz kann also als Schriftsteller betrachtet werden – die Züge eines Autor-Ich, wie es zum ersten Mal in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* aufgeführt wird, sind schon im Keim vorhanden.

Dass Pilenz seine Geschichte aufschreibt und auch über die Schreibarbeit berichtet, sorgt dafür, dass die extradiegetische Welt dermaßen ausgearbeitet ist, dass der Schreibprozess Teil der Novelle wird. Die extradiegetische Welt ist Pilenz' Welt, aus der er um 1959 über Joachim Mahlke berichtet. Die Berichterstattung bildet die intradiegetische Welt, Mahlkes Welt. Pilenz wird in Zeit und Ort von seiner Geschichte getrennt: Er schreibt 15 Jahre nach den Ereignissen und tut dies nicht in Langfuhr, wo er seine Jugend verbracht hat, sondern im Kolpinghaus in Düsseldorf.<sup>260</sup> Eine solche Trennung ist öfters in Erzählungen mit homodiegetischen Erzählern, die auf ihr Leben zurückblicken, vorhanden. Auffallender als die zeitliche und örtliche Distanz ist, dass Pilenz sich auch in einer mentalen Isolierung zu befinden scheint. Er schreibt über nächtliche Konversationen mit Pater Alban „bei zu schwarzem Tee“ (KuM, 102), scheint sonst nur wenig soziale Kontakte zu haben. Pilenz bestätigt dies selbst, wenn er sagt, dass er das Kolpinghaus nur selten verlässt (vgl. KuM, 120). Die mentale Isolierung erinnert an Oskar Matzeraths Zustand, der in der Heilanstalt gleichfalls von der Außenwelt abgeschnitten war. Im Fall Pilenz' erlaubt der mentale Zustand ihm, sich in seiner Geschichte zu verlieren und sie so neu zu erleben. Die erneute Erlebung wird anhand der Verschmelzung von extradiegetischer und intradiegetischer Welt realisiert. Am deutlichsten wird dies illustriert, wenn ohne Anlass von dem Präteritum auf das Präsens umgeschaltet wird: „Obgleich ich nie mehr und bis heute nicht in ein Ruderboot stieg, sitzen wir uns immer

---

<sup>259</sup> Im Laufe der Novelle erwähnt Pilenz, dass Mahlke das Ritterkreuz im dritten Kriegsjahr geklaut hat (vgl. KuM, 96). Als Pilenz nach Mahlke, der sich mit dem Ritterkreuz auf dem Kahn versteckt hat, schwimmt, heißt es: „ich schwimme langsam in Brustlage, sehe weg zu vorbei [...] sehe, bevor meine Hände den Rost fassen, Dich, seit gut fünfzehn Jahren: Dich!“ (KuM, 103). Aus diesen Angaben lässt sich schließen, dass Pilenz seine Geschichte um 1959 erzählt. Am Ende der Novelle wird dies bestätigt wenn Pilenz sagt, dass er im Oktober 1959 nach Regensburg fuhr, um einem Treffen von damaligen Ritterkreuzträgern beizuwohnen (vgl. KuM, 179). Pilenz schreibt seine Geschichte also nach Oktober 1959.

<sup>260</sup> Der Ort Düsseldorf wird nicht explizit im Text erwähnt, es ist aber die Rede von Stockum und Lohausen, was es plausibilisiert, dass Pilenz sich in dem Kolpinghaus in Düsseldorf aufhält. Auch Neuhaus behauptet, dass Pilenz Sekretär im Kolpinghaus in Düsseldorf ist: Neuhaus, Katz und Maus. *Kommentar und Materialien*, 10.



noch gegenüber: und seine Finger fummeln“ (KuM, 169). Die Umschaltung deutet auf das neu Erleben der Geschichte, sie muss aber auch mit Blick auf Pilenz' Schuldkomplex interpretiert werden: Es gelingt Pilenz nicht, seine Schuld zu gestehen, und daher wird er auch Mahlke nicht los, der ihm bis auf den Tag nachjagt. Die bleibende Anwesenheit von Mahlke erhält im Präsens Ausdruck.

Die Anregung eines Paters, „sich frei zu schreiben“, impliziert, dass Pilenz' Schreibmotivation aus einem Schuldkomplex entstanden ist, und verleiht seinen Schriften den Charakter einer Beichte. „Sich frei [zu] schreiben“, das heißt, die Geschichte von dem jungen Mahlke zu erzählen: „[es] soll nicht von mir die Rede sein, sondern von Mahlke oder von Mahlke und mir, aber immer im Hinblick auf Mahlke“ (KuM, 25). Rasch wird deutlich, dass Pilenz seine Absicht, nicht über sich selbst zu erzählen, nicht in die Praxis umsetzt: Wiederholt tritt Pilenz' eigene Geschichte in den Vordergrund. So ist Pilenz in der extradiegetischen Welt der Erzähler, in der intradiegetischen Welt wird er zum erzählten Objekt. Dadurch befindet sich Pilenz im gleichen Moment außerhalb und innerhalb der Geschichte und ist das Subjekt, das sich selbst als Objekt betrachtet. Dies ist keine Neuigkeit in autodiegetischen Texten.<sup>261</sup> Dass sich der Erzähler anhand von Pronomina künstlich von sich selbst zu distanzieren versucht, betont den Objekt-Gehalt des Erzählers nachdrücklich. Eine solche Betonung lässt sich durchaus nicht in autodiegetischen Texten vorfinden, wird aber zum Merkmal von Grass' Erzählstil: Gerade wie Oskar in *Die Blechtrommel* als erinnerndes Ich und erlebendes Ich erzählte – und über ‚Er‘ bzw. ‚Ich‘ sprach – entkommt auch Pilenz einer solchen Spaltung nicht. In *Katz und Maus* wird der Aufteilung zwischen erzählendem Subjekt und erzähltem Objekt auf eine andere narrative Art und Weise Kraft verliehen: Die Spaltung von Pilenz wird in dem Wechsel zwischen ‚Er‘ und ‚Du‘ als Angabe für Mahlke konkretisiert. Pilenz' Spaltung geht also mit einer ähnlichen Trennung von Mahlke einher: Die Er-Angabe impliziert Mahlke als erinnerte Person, während die Du-Angabe aus ihm eine aktiv handelnde Figur macht. Die – keineswegs systematische – Trennung zwischen beiden Angaben betont Pilenz' Wiederbelebung der Geschehnisse und beweist abermals, dass Pilenz mit seiner Vergangenheit noch nicht im Reinen ist. Darüber hinaus ruft die Angabe, wie schon erwähnt, *Die Blechtrommel* in Erinnerung und macht so darauf aufmerksam, dass Erleben und Erinnern auch in der Novelle unlöslich miteinander verknüpft sind. Wenn Pilenz über Mahlke in der Er-Form redet, ist Pilenz der Erzähler der Geschichte, während die Du-Angabe Pilenz' Anwesenheit in der Geschichte impliziert und somit aus ihm ein erzähltes Objekt macht. Die Anrede bewirkt, dass dem intradiegetischen ‚Du‘ ein intradiegetisches ‚Ich‘ entgegengestellt wird, so dass auch auf der Ebene der Struktur betont wird,

---

<sup>261</sup> Ich bezeichne *Katz und Maus* als autodiegetischer Text, weil meiner Meinung nach Pilenz und nicht Mahlke der Protagonist ist.

dass Pilenz nicht bloß die Geschichte von Mahlke erzählt, sondern auch selbst zum erzählten Objekt wird.

Die Du-Angabe für Mahlke verweist darüber hinaus auf den emotionalen Aspekt der Erzählung. Die zu vermittelnde Geschichte ist wegen der Schuldfrage für Pilenz manchmal so emotional, dass er Schwierigkeiten hat, sich nicht mitreißen zu lassen: „Die Anbeterei, war das Spaß? Euer Haus stand in der Westerzeile. Dein Humor, wenn Du welchen hattest, war sonderbar. Nein, Euer Haus stand in der Osterzeile. Sahen ja alle gleich aus, die Straßen der Siedlung“ (KuM 23). Pilenz' Äußerung über Mahlkes Haus wird von anderen Erinnerungen unterbrochen: Mahlkes Maria-Verehrung, Mahlkes Humor. Die Erinnerungen versetzen Pilenz in seine Jugend, sorgen aber auch dafür, dass Pilenz' damalige Emotionen lebendig zutage kommen. Sie hindern Pilenz beim Erzählen und verleihen seiner Geschichte einen unzuverlässigen Gehalt. Die Mitteilung über den Wohnort wird nach einigen Zeilen in einem deutlich neutraleren Ton wiederholt:

Er wohnte in der Osterzeile und nicht in der Westerzeile. Das Einfamilienhaus stand neben zwischen und gegenüber gleichgearteten Einfamilienhäusern, die nur durch Hausnummern, eventuell dank unterschiedlich gemusterter oder geraffter Gardinen, kaum aber durch gegensätzliche Bepflanzung der schmalen Vorgärten zu unterscheiden waren. (KuM 23-24)

Wir können die Registeränderung als eine Distanzzunahme interpretieren: Während in der ersten Fassung der junge (intradiegetische) Pilenz die Geschehnisse seiner Jugend neu erlebt, erzählt in der zweiten Fassung der erwachsene (extradiegetische) Pilenz über die einstigen Ereignisse. Pilenz versucht, seine Geschichte objektiv zu erzählen, redet dann auch meistens über Mahlke. Die Distanz zu bewahren, scheint ihm aber schwer zu fallen, denn regelmäßig schaltet er ohne Anlass auf eine Anrede über. Die emotionale Bindung nimmt einen Einfluss auf den Inhalt der Geschichte, denn sie betont Pilenz' Unfähigkeit, neutral zu berichten.

Die Struktur des Textes weist also eine Verdoppelung der intradiegetischen Geschichte auf. Öfters sind zwei Fassungen des selben Ereignisses vorzufinden: einmal mit dem extradiegetischen Pilenz als Fokalisator, einmal mit dem intradiegetischen Pilenz als Fokalisator. Inhaltlich ändert sich nichts Grundsätzliches: Pilenz erzählt die Geschehnisse aus seiner Jugend bloß nach und kommt nicht dazu, seine Schuld auszuformulieren. Wie Rimmon-Kenan zeigt, wird die Tat, die das Erzählen notwendig machte – der Verrat – narrativ wiederholt, so dass die Erzählung von Pilenz ein erneuter Verrat an Mahlke ist.

Während das Personalpronomen als Angabe für Mahlke zwischen ‚Er‘ und ‚Du‘ wechselt, verweist Pilenz konsequent mit ‚Ich‘ auf sich selbst. Nur an einer Stelle macht Pilenz eine Ausnahme von dieser Regel. Ganz am Ende, gerade nachdem Mahlke untergetaucht ist und Pilenz allein zurückbleibt, heißt es: „Pilenz, mit dem Büchsenöffner in hämmernder Faust, rief [...]“ (KuM, 176). Der Erzähler scheint zum ersten Mal in seiner

Geschichte nicht im Stande zu sein, mit dem Pronomen ‚Ich‘ auf sich selbst hinzuweisen. Stattdessen distanziert er sich von sich selbst und redet über sich in der dritten Person. Die Änderung der Perspektive hebt Pilenz‘ Äußerung auf eine narrative Art und Weise hervor. Es hat den Anschein, als ob die Betonung mit dem Inhalt der Mitteilung zu tun hat: Pilenz sagt hier nämlich, dass er den Büchsenöffner versteckt hat und suggeriert, dass er Mahlke zum Hungertod verurteilt hat. Meiner Meinung nach lenkt die Aufmerksamkeit für den Büchsenöffner von Pilenz‘ eigentlicher Schuld, von seinem Festhalten an dem Nationalsozialismus und von dem daraus hervorgehenden Verrat an Mahlke ab.<sup>262</sup> Am Anfang der Novelle wird schon erwähnt, dass Mahlke sich „unten sogar einen halbwegs brauchbaren Büchsenöffner“ (KuM, 30) organisierte. Der von Pilenz zurückgehaltene Büchsenöffner ist also weniger lebensnotwendig, als Pilenz durchschimmern lässt. Durch die Aufmerksamkeit, die der Büchsenöffner bekommt, wird Pilenz‘ Schuld verschoben. Wenn Pilenz mitteilt, den Büchsenöffner versteckt zu haben, hält er an der Strategie fest, die er auch im Rest seiner Erzählung anwendet, wenn es um seine Schuld geht: Er versucht, die Implikationen seiner Äußerung zu mildern. Pilenz flieht von seiner Geschichte, streicht dazu das ‚Ich‘ und schaltet auf eine personale Erzählsituation um. Es hat den Anschein, als ob er hier einer höheren Erzählinstanz das Wort weitergibt, die in der dritten Person auf Pilenz verweist. Wie wir in dem nächsten Teil sehen werden, wird tatsächlich eine solche höhere Instanz von dem Text herbeigerufen.

## 4.3 „Wenn ich nur wüßte, wer die Mär erfunden hat“: Analyse des Metalepsengebrauchs

### 4.3.1 „Der uns erfand“: extratextuelle Metalepsen

Am Anfang der Novelle bezeichnet Pilenz drei mögliche Schuldige des Katzenvorfalls:

So jung war die Katze, so beweglich Mahlkes Artikel – jedenfalls sprang **sie** Mahlke an die Gurgel; oder **einer von uns** griff die Katze und setzte sie Mahlke an den Hals; oder **ich**, mit wie ohne Zahnschmerz, packte die Katze, zeigte ihr Mahlkes Maus:

---

<sup>262</sup> Schirmmacher behauptet dagegen, dass Pilenz „[m]it den betonten Verstecken des Büchsenöffners [...] von seinem ursprünglichen Angriff auf Mahlke zu Anfang der Novelle“ ablenke: Schirmmacher, ‚Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel‘, 122.

und Joachim Mahlke schrie, trug aber nur unbedeutende Kratzer davon. (KuM, 6, Hervorhebung sg)

In der Parenthese wird die Leitfrage der Erzählung gestreift: Wer ist verantwortlich für den Angriff der Katze? Bemerkenswerterweise stellt Pilenz fest, dass Mahlke nur einige Kratzer von der Attacke zurückbehält. Diese Beobachtung stimmt nicht mit der Tatsache überein, dass der Katzenvorfall in der Sekundärliteratur häufig als Trigger von Mahlkes Verwandlungsprozess und als Anfang von Pilenz' Schuldkomplex betrachtet wird. Schon ab der ersten Erwähnung seines möglichen Anteils in der Geschichte versucht Pilenz, seine Verantwortlichkeit zu mildern, eine Tendenz, die sich im Laufe der Erzählung weiterhin manifestiert. Mit folgender Äußerung gesteht Pilenz implizit, er habe der Katze Mahlkes Maus gezeigt, so bekennt er sich schuldig. Die ‚Realität der Schuld‘ wird aber sofort widerrufen:

Ich aber, der ich deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben. **Selbst wären wir beide erfunden**, ich müßte dennoch. **Der uns erfand, von berufswegen**, zwingt mich, wieder und wieder Deinen Adamsapfel in die Hand zu nehmen, ihn an jeden Ort zu führen, der ihn siegen oder verlieren sah; und so **lasse ich** am Anfang die Maus über dem Schraubenzieher hüpfen, **werfe** ein Volk vollgefressene Seemöwen hoch über Mahlkes Scheitel in den sprunghaften Nordost, **nenne** das Wetter sommerlich und anhaltend schön, **vermute**, daß es sich bei dem Wrack um ein ehemaliges Boot der Czaika-Klasse handelt, **gebe** der Ostsee die Farbe dickglasiger Seltersflaschen, **lasse** nun, da der Ort der Handlung südöstlich der Ansteuerungstonne Neufahrwasser **festgelegt ist**, Mahlkes Haut, auf der immer noch Wasser in Rinnsalen **abläuft**, feinkörnig bis graupelig werden; doch nicht die Furcht, sondern das übliche Frösteln nach zu langem Baden **besetzte** Mahlke und **nahm** seiner Haut die Glatte. (KuM, 6, Hervorhebung sg)<sup>263</sup>

Dieses Fragment kommt ganz am Anfang der Novelle, enthält aber den Kern der Geschichte. Die vielen Vorausblicke – der Schraubenzieher, die Möwen, das Wrack – können während der ersten Lektüre noch nicht erkannt und verstanden werden. Obwohl Pilenz behauptet, „wer schreibt, darf nicht vorgreifen“ (KuM, 101), verstößt er von Anfang an gegen seine eigene Regel und bringt eine Geschichte voller Rückgriffe und Vorschauen. In dem zitierten Textfragment beschreibt Pilenz seinen Schreibprozess, der kein Teil der diegetischen Geschichte ist, sondern zur extradiegetischen Welt gehört. Der erste Satz signalisiert Pilenz als den Verantwortlichen für die Katzensgeschichte. Auffallend ist, dass nicht nur von einer Katze die Rede ist, sondern von „einer und allen Katzen“. Die „eine“ Katze verweist auf die reale Katze der Eröffnungsepisode, die, viel-

---

<sup>263</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚der uns erfand-Fragment‘ hingewiesen. Im Anhang gibt es einen Überblick der wichtigsten, hier analysierten Fragmente aus *Katz und Maus*: siehe Anhang, 299-300.

leicht durch Pilenz veranlasst, Mahlkes Adamsapfel angegriffen hat. Der erste Teil des Relativsatzes („der ich deine Maus einer“) bezieht sich somit auf die Handlung der Novelle, auf die anekdotische Bedeutung. Der zweite, allgemeinere Teil, der von „allen Katzen“ handelt, betont den universellen Charakter des Werkes, wobei ‚Katze‘ und ‚Maus‘ für die ‚stärkeren‘ bzw. ‚schwächeren‘ Individuen der Menschheit stehen, ähnlich wie in Tucholskys Kurzgeschichte *Die Katze spielt mit der Maus*. Die Interpretation wird bestätigt, wenn später im Text von der „ewige[n] Maus“ und der „ewige[n] Katze“ die Rede ist (vgl. KuM, 25). Der sehr konkrete Vorfall, mit dem die Novelle beginnt, ist zwar von zentraler Bedeutung für die Handlungsebene der Novelle, zugleich wird von Anfang an betont, der Vorfall exemplifiziert die Menschheit, „alle[.] Katzen“, wie auch die Interpretationen von Moser, Kaiser und Krumme belegen.<sup>264</sup> Ein ähnlicher Mechanismus findet sich in dem Kontrast zwischen der allgemeinen Floskel „...und einmal“, mit der die Novelle anfängt, und der späteren Spezifizierung des konkreten Katzenvorfalls. Weiter in dieser Analyse wird tiefer auf die anekdotische und universelle Bedeutungsebene eingegangen.

Die Verschiebung des Fokus von dem spezifischen Vorfall („einer“) auf eine allgemeinere, beispielhafte Bedeutung („allen Katzen“) sofort nach Pilenz‘ implizitem Geständnis, mildert den Ernst von Pilenz‘ Tat, und somit seine Schuld, auf der Stelle. Der Mäßigungsprozess wird in den folgenden Sätzen des Fragments fortgesetzt: Pilenz erwähnt, es wäre denkbar, er und Mahlke seien beide fiktionale Figuren („selbst wären wir beide erfunden“). Die zuerst im Konjunktiv II erwähnte Möglichkeit wird im nächsten Satz sofort zur Tatsache („der uns erfand, von berufswegen“). Über eine extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse ruft Pilenz eine höhere schreibende Instanz herbei<sup>265</sup>, die, vor allem durch die Apposition „von berufswegen“, als der extratextuelle Autor Günter Grass betrachtet werden kann, und ordnet sowohl die intradiegetische Welt als die extradiegetische Welt dem fiktiven Bereich zu. Somit präsentiert der extradiegetische Erzähler sich selbst als Teil eines Romans und deckt so die Struktur und die künstlerische Qualität des Romans auf. Die Grenze zwischen der Romandiegese und der extratextuellen Wirklichkeit wird kurzfristig geöffnet. Zugleich bewirkt die extratextuelle Diskurs-Metalepse, dass der Erzähler und sein Objekt auf die gleiche Ebene zu stehen kommen: Genau wie Pilenz Mahlke erzählt, ist Pilenz eine von einer höheren Instanz erzählte Figur. Die Gleichstellung zwischen den beiden Figuren unterstützt die Hypothese, dass am Beispiel von Mahlkes Leben Pilenz‘ Geschichte vermittelt wird und dass Pilenz, genau wie Mahlke, Gegenstand der Erzählung ist.

---

<sup>264</sup> Vgl. Krumme, ‚Der suspekter Erzähler und sein suspekter Held‘, 65-79; Moser, ‚Katz und Maus‘, 61; Kaiser, *Katz und Maus*, 39.

<sup>265</sup> Es scheint, als ob Pilenz dieser Instanz nach der Mitteilung über den versteckten Büchsenöffners das Wort gibt (siehe 4.2).

Die auf eine höhere Schreibinstanz anspielende Metalepse wird zwar von verschiedenen Forschern anerkannt – sie benennen den Eingriff aber nicht als eine Metalepse –, sie ziehen keine weiteren Konsequenzen aus ihr. Manfred Sera deutet die Anspielung auf den höheren Autor auf intratextueller Ebene. Er schreibt die Äußerung „der uns erfand“ dem Bewusstsein Pilenz‘ zu: „selbst wären wir beiden erfunden“ heißt im Klartext: wir sind erfunden, und zwar von mir selbst. Durch diese Erfindung kann ich erscheinen, wie ich zu sein wünsche.“<sup>266</sup> Die anderen in dem Text vorfindlichen Anspielungen auf einen höheren Autor berücksichtigt er in seiner Interpretation nicht, und auch die Frage, warum Pilenz das gleiche Verfahren in seiner Geschichte wiederholt (siehe die intratextuellen Metalepsen, die weiter in diesem Abschnitt besprochen werden) bleibt unbeantwortet. Ingrid Hasselbach liest den Hinweis auf den „authentischen Erzähler“<sup>267</sup> – der Begriff ‚Erzähler‘ impliziert, dass auch sie die Metalepse auf intratextueller Ebene auslegt – als eine Anspielung auf Pilenz‘ Entwicklung von Erzählmedium zur selbstständigen Figur, in der man „den Prozess fortschreitender Objektivierung und Konkretisierung von poetischen Einfällen des Autors sehen“<sup>268</sup> könne. Dass sich der Verweis auf den höheren Autor als Darstellung des Schreibprozesses lesen lässt, stimmt. Die Behauptung, dass sich dieser Prozess in dem ‚der uns erfand-Fragment‘ vollendet<sup>269</sup>, wie Hasselbach meint, wird meiner Meinung nach den anderen Anspielungen auf diesen Autor nicht gerecht. Kaiser liest die Anspielung als „eine letzte ironische Fortwirkung des alten Topos vom deus artifex“.<sup>270</sup> Er umschreibt sie als ironisch, weil der Hinweis auf den höheren Autor hier nicht dazu dient, „die Welt als das große Buch, in das Gott oder das Schicksal ihre Schrift einschreiben“, <sup>271</sup> darzustellen und so den Unterschied zwischen Kunst und Realität zu verwischen, sondern um die „radikale Unterscheidung von Kunst und Wirklichkeit“<sup>272</sup> zu erreichen. Auch Neuhaus behauptet, dass die Betrachtungen über das Erfundensein auf „die Künstlichkeit, die Literarisierung“<sup>273</sup> der Geschichte hinweisen. Er ist aber der Meinung, dass, indem der Ich-Erzähler den „auktoriale[n] Erzähler“<sup>274</sup> miterzählt, und nicht umgekehrt, die Ich-Erzählung in „ihrer Aufhebung bewahrt“<sup>275</sup> bleibt. Es stimmt, dass der Hinweis auf die höhere Instanz Pilenz‘ Geschichte

---

<sup>266</sup> Manfred Sera, ‚Der Erzähler als Verfolger und Verfolgter in der Novelle *Katz und Maus* von Gunter Grass‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 96, (1977), 586-604, 598-599.

<sup>267</sup> Ingrid Hasselbach, *Günter Grass: Katz und Maus*, (München: Oldenbourg, 1990), 74-75.

<sup>268</sup> Hasselbach, *Günter Grass: Katz und Maus*, 75.

<sup>269</sup> Vgl. Hasselbach, *Günter Grass: Katz und Maus*, 75.

<sup>270</sup> Kaiser, *Katz und Maus*, 8.

<sup>271</sup> Kaiser, *Katz und Maus*, 8.

<sup>272</sup> Kaiser, *Katz und Maus*, 9.

<sup>273</sup> Neuhaus, *Günter Grass*, 93.

<sup>274</sup> Neuhaus, *Günter Grass*, 93.

<sup>275</sup> Neuhaus, *Günter Grass*, 93.

unvermeidbar als ‚Kunst‘ kategorisiert. Das ‚Einschreiben‘ eines Autors in die Novelle könnte aber auch als ein Versuch, die Realität in die Kunst hineinzubeziehen, gelesen werden. Der Hinweis bestätigt nicht, sondern verwischt die Unterscheidung zwischen Kunst und Wirklichkeit, eine Hypothese, die sich mit Blick auf Grass‘ Ansicht über das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität (vgl. 3.2.1) und auf seine folgenden Romane als schlüssig erweist. Auf der Handlungsebene der Novelle erkennt auch Kaiser, dass Pilenz, „als Figur, die sich von einem übergeordneten letzten Erzählerbewußtsein erfunden weiß“<sup>276</sup>, in derselben Situation wie Mahlke ist: Nicht Mahlke wird von der Katze verfolgt, Pilenz wird von dem abwesenden Mahlke nachgejagt, und so wird Mahlkes Geschichte zu Pilenz‘ Lebensgeschichte. Susanne Schröder liest die Äußerung „der uns erfand“ als einen deutlichen Hinweis auf den extratextuellen Autor. Sie sieht in Pilenz‘ Triebfeder zu seinem Schreiben Grass‘ Beweggründe widergespiegelt:

Ebenso wie Pilenz die Geschichte nur erzählt, weil Mahlkes Erlebnisse ein Teil der ihn noch immer belastenden eigenen Vergangenheit darstellen, erzählt Grass die Novelle in Bezug zu seinen Jugenderlebnissen während der Zeit des Nationalsozialismus. Pilenz‘ Reden von Mahlke ist gleichzeitig ein Reden des fiktiven Erzählers von sich selbst, wie auch das Erzählen des Autors ein Erzählen von sich selbst ist.<sup>277</sup>

Schröders Beobachtung stimme ich zu, aber sie beschränkt sich auf eine Projektion von Textelementen auf das Leben des Autors, wodurch eine textinterne Interpretation der extratextuellen narratorialen Diskurs-Metalepse(n) fehlt.

Die meisten Forscher verknüpfen die Anspielung auf eine höhere schreibende Instanz einerseits mit dem Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Realität, andererseits mit dem Verhältnis zwischen Autor und Erzähler. Dass Pilenz‘ Hinweis auf das eigene Erfundensein auch Implikationen in Bezug auf die Verantwortlichkeit für den Text und für die einzelnen Geschehnisse im Text hat, blieb bisher unbeachtet. Die Selbstdarstellung als fiktionale Figur impliziert nämlich, dass Pilenz nicht für seine Taten verantwortlich gemacht werden kann. Die extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse verschiebt die Verantwortlichkeit für den Text und seinen Inhalt auf eine andere Instanz als Pilenz. Mit Blick auf die anekdotische Bedeutung der Geschichte handelt es sich um die Frage, wer für den Katzenangriff auf Mahlkes Adamsapfel verantwortlich ist. Der universelle Charakter der Novelle macht aber auch eine allgemeinere, den Kontext der Nachkriegszeit einbeziehende Interpretationsmöglichkeit plausibel. Die Erzählung von Pilenz und

---

<sup>276</sup> Kaiser, *Katz und Maus*, 38.

<sup>277</sup> Susanne Schröder, *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass‘ Danziger Triologie*, (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986), 75.

Mahlke stellt die Frage nach Verantwortlichkeit: Wie bewältigt man die Vergangenheit, und wie geht man mit seiner Verantwortlichkeit um?

In einem Gespräch mit Krumme hat Grass in Bezug auf die metaleptische Form auf eine Parallelität, und möglicherweise auf seine Inspiration für die Form, hingewiesen: der im theoretischen Teil bereits behandelte Roman *Niebla* von de Unamuno, in dem der extradiegetische heterodiegetische Erzähler am Ende des Romans mittels einer extratextuellen narratorialen Diskurs-Metalepse impliziert, der (fiktionalisierte) Autor zu sein.<sup>278</sup> Die Grenze zwischen der extradiegetischen und intradiegetischen Welt wird in *Niebla* nicht nur auf der Ebene des Diskurses angegriffen, die Hauptfigur und der fiktionalisierte Autor begegnen sich auch ‚tatsächlich‘ – das heißt, in der Romanrealität –, und während dieser Begegnung wird sich der Protagonist davon bewusst, dass er eine von diesem Autor erfundene Figur ist. Darauf versucht er sich dem Willen seines Autors zu widersetzen, der Text gibt aber keinen Aufschluss darüber, ob ihm das gelingt. Dieselben Prinzipien liegen an der Basis der eingangs benutzten Metalepse in *Katz und Maus*, Grass hat den narrativen Eingriff aber nicht so stark wie de Unamuno durchgeführt. Der angespielte fiktionalisierte Autor mischt sich in *Katz und Maus* nicht ein, es wird nur von dem Erzähler auf ihn hingewiesen. In *Niebla* wird auch eine Story-Metalepse in der Begegnung zwischen ‚Autor‘ und Protagonisten realisiert, während die Metalepse in *Katz und Maus* sich auf der Diskursebene vollzieht. Dennoch ist in beiden Werken die Rede von einer „Konstruktion des Erzählers, der Kunstfigur, die sich so weit von ihrem Erfinder emanzipieren kann, daß sie anfängt, unter ihm zu leiden, weil er sie nämlich ‚zwingt‘, am Gängelband führt“.<sup>279</sup> Die Metalepse betont also einerseits die Abhängigkeit einer höheren Instanz – Pilenz ist von jemandem erfunden –, zugleich ist sie das Resultat einer weitgreifenden Autonomie des Erzählers, der im Stande ist, sich gedanklich von seinem Erfinder zu trennen und sich nur deswegen seiner Hörigkeit bewusst sein kann.

Pilenz‘ Autonomie zeigt sich im Rest des ‚der uns erfand-Fragments‘: Er lässt „die Maus über dem Schraubenzieher hüpfen“, er wirft „ein Volk vollgefressene Seemöwen hoch über Mahlkes Scheitel“ und gibt „der Ostsee seine typische Farbe“ (KuM, 6). Betont Pilenz zuerst sein Erfundensein, in dem Rest des Zitats wird Pilenz als der Erfinder der zu lesenden Geschichte präsentiert. Das Zitat lässt Fragen über die Wahrhaftigkeit ihres Inhaltes aufkommen: Pilenz gibt vor, die Geschichte von Mahlke so nachzuerzählen, wie sie gewesen ist, betont aber mit den performativen Verben von Anfang an seine inszenierende Rolle.

---

<sup>278</sup> Krumme, ‚Der suspekter Erzähler und sein suspekter Held‘, 67.

<sup>279</sup> Krumme, ‚Der suspekter Erzähler und sein suspekter Held‘, 67.



Der Konjunktiv-Hauptsatz im ‚der uns erfand-Fragment‘ („ich müßte dennoch“) entkräftet die Bedingung des irrealen Nebensatzes („selbst wären wir beide erfunden“) unverzüglich: Ob die beiden erfunden sind oder nicht, nimmt keinen Einfluss auf die zu erzählende Geschichte. Obwohl sich also verschiedene Realitätsmöglichkeiten im Fragment vermischen, erhebt Pilenz mit dem Konjunktiv unbewusst Anspruch auf eine unantastbare Ebene seiner Geschichte, die sich inhaltlich nicht ändern lässt. Die unantastbare Ebene kann als die Realität der Schuld umschrieben werden: Pilenz macht deutlich, dass das Niederschreiben seiner Geschichte dasjenige, was passiert ist, nicht beeinflussen kann.

Das Ende des ‚der uns erfand-Fragments‘ nuanciert die Rollen des Autors und des Erzählers aufs Neue, denn jetzt tauchen zwei Elemente auf, die der Erzähler offensichtlich nicht kontrollieren kann. Zuerst erwähnt Pilenz, dass „der Ort der Handlung [...] festgelegt ist“. Das Zustandspassiv ‚ist festgelegt‘ bildet einen starken Gegensatz zu den aktiven Handlungen ‚lasse ich‘ und ‚nenne ich‘. Während der Erzähler über die meisten Einzelheiten frei entscheiden kann, ist er zugleich historischen Tatsachen verpflichtet: Der Handlungsort ‚ist festgelegt‘, weil hier („südöstlich der Ansteuerungstonne Neufahrwasser“) ein polnisches Minensuchboot der Czaika-Klasse gesunken ist, und gerade dieses Wrack wird zum wichtigsten Ort in der Novelle. Weil dieses Ereignis sich auch ‚historisch‘, das heißt in der extratextuellen Wirklichkeit, vollzogen hat<sup>280</sup>, lässt der Handlungsort sich nicht ändern, was darauf hinweist, dass real-historische Fakten den Hintergrund der Geschichte (mit)gestalten. Zugleich wird so der universelle Charakter von *Katz und Maus* betont: Der Hintergrund – die (Nach-)Kriegsjahre – ‚ist festgelegt‘, was aber alles vor diesem Hintergrund spielt, lässt sich unterschiedlich ausfüllen. Die Novelle erzählt eine repräsentative, aber nicht für die (Nach-)Kriegszeit absolute Geschichte.

Das zweite von dem Erzähler erwähnte Element, das er nicht kontrollieren kann, stammt aus einer anderen Kategorie: „Mahlkes Haut, auf der immer noch Wasser in Rinnsalen abläuft“. Während Pilenz zeigt, dass er die anderen von ihm vermittelten Geschehnisse inszeniert, werden die Rinnsale auf Mahlkes Haut so präsentiert, als seien sie für den Erzähler unkontrollierbar. Die Adverbialbestimmung „immer noch“ und die Präsensform „abläuft“ können – im Gegensatz zu den anderen Verbformen „besetzte“ und „nahm“ – im Hinblick auf das Ende der Novelle nicht mit dem Tempus der extradiegetischen Welt übereinstimmen: Mahlke wollte nicht mehr auftauchen, er ist verschwunden. Die Berichterstattung, als ob seine Haut noch immer Rinnsale aufzeige, ist nicht mit dem Verlauf der erzählten Geschichte zu versöhnen. Die spezifische Formulie-

---

<sup>280</sup> Vgl. Neuhaus, Katz und Maus. *Kommentar und Materialien*, 25: „Eines der sechs Boote [der Czaika-]Klasse, die »Rybitwa« (=»Lerche«), war bei den Kampfhandlungen in der Danziger Bucht von der Reichsmarine aufgebracht worden und sank beim Einschleppen in den Danziger Hafen unter den bei Grass beschriebenen Umständen.“

rung kann aus Pilenz' emotionaler Bindung heraus interpretiert werden: Wegen seines Schuldkomplexes hat er die Geschichte nicht abschließen können und erlebt daher ‚jetzt‘ noch immer die erzählten Geschehnisse neu. Auch in dieser Stelle verbindet das Präsens die intradiegetische mit der extradiegetischen Welt. Darüber hinaus deutet die emotionale Bindung darauf, dass die eingangs erwähnte Rollenverteilung der Katze und der Maus sich nicht weiter bewährt hat, im Gegenteil, sie hat sich umgedreht: In der extradiegetischen Welt ist Mahlke noch immer anwesend und hat nicht aufgehört, Pilenz nachzusetzen, wie das Präsens angibt. Das ‚der uns erfand-Fragment‘ weist also eine doppeldeutige Technik auf: Pilenz gesteht seine Schuld für den Katzenvorfall, versteckt sich dann sofort hinter einer höheren, schreibenden Instanz und widerruft so sein Geständnis. Das Wissen um die höhere Instanz weist aber auf einen hohen Grad von Autonomie, der sich in der Fortsetzung des Zitats – diesmal anhand intratextueller narratorialer Diskurs-Metalepsen – bestätigt sieht. Der Verweis auf die höhere Instanz und die Betonung der eigenen Macht versetzen Pilenz, den erwachsenen extradiegetischen Erzähler, von der einen diegetischen in die andere diegetische Welt: Das Heraufbeschwören des höheren Autors macht Pilenz zum Teil einer intradiegetischen Welt, während die Betonung seiner Macht über Mahlkes Geschichte ihn sofort wieder in der extradiegetischen Welt situiert. Die Metalepsen und der stark gesteuerte Aufbau des Fragments bewirken ein dauerndes Schwanken zwischen Akzeptieren und Negieren der ‚Autorenrolle‘ – und der Verantwortlichkeit für die Geschichte insgesamt sowie für die einzelnen Geschehnisse.

Auch in anderen Schlüsselszenen beruft Pilenz sich auf seinen ontologischen Status, um seiner Verantwortlichkeit zu entkommen.

Fast möchte ich mich erinnern, Mahlke erwähnte lachend und während des Aufstehens, seine, wie er es nannte, weit zurückliegenden Halsgeschichten, brachte auch – und Mutter wie Tante lachten mit – das Katzenmärchen zum Vortrag: diesmal setzt ihm Jürgen Kupka das Biest an die Gurgel; wenn ich nur wüßte, wer die Mär erfunden hat, er oder ich oder wer schreibt hier?

Jedenfalls – und das ist sicher – packte mir seine Mutter zwei Stücken Kartoffelkuchen in Packpapier [...] (KuM, 124)<sup>281</sup>

Wiederum erhebt sich die Frage, wer der wirkliche Schöpfer der Geschichte ist, „er oder ich oder wer schreibt hier?“ (KuM, 124) Mit diesem Satzteil versucht Pilenz abermals, seine Verantwortlichkeit auf eine andere Instanz zu verschieben und macht er sich als erwachsene Erzähler zum Teil einer intradiegetischen Welt. Sobald es um den möglichen Schuldigen des Angriffes geht, beeilt Pilenz sich, eine höhere, schreibende Kraft mit ins Spiel zu bringen, um so der Verantwortlichkeit für seine Taten zu entkommen.

---

<sup>281</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚Halsgeschichten-Fragment‘ hingewiesen.

Weil es am Anfang der Novelle zu lesen ist, kann das ‚der uns erfand-Fragment‘ als poetologische Leseanleitung für *Katz und Maus* betrachtet werden. Darüber hinaus häuft es die wichtigsten thematischen und strukturellen Bausteine des Textes. Die Präsensform „abläuft“ und der Satzteil „zwingt mich“ deuten auf Pilenz‘ Schuldfrage hin, die Leitfrage der Novelle. Die Metalepsen bestätigen einerseits Pilenz‘ Unfähigkeit, seine Schuld zu gestehen. Andererseits weisen sie Pilenz‘ inszenierende Rolle nach, mit der Pilenz‘ Schuldentlastung bald realisiert, bald aufgehoben wird. Das sorgt dafür, dass in *Katz und Maus* eine Realität der Schuld parallel mit einer Realität der Unschuld läuft. Der explizite Hinweis auf eine und alle Katzen betont die universelle Interpretation, in der Pilenz und Mahlke Modelle für die Jugend in den Kriegsjahren sind, sowie die anekdotische Interpretation der Novelle, in der das individuelle Erlebnis beider Jungen an zentraler Stelle steht. Der hier nicht-zitierte Rest des ‚der uns erfand-Fragments‘ enthält einen Nachweis auf das gesunkene Minensuchboot der Czaika-Klasse und illustriert so die Verdoppelung der intradiegetischen Geschichte in der extradiegetischen Welt, von der bereits die Rede war.

#### 4.3.2 Pilenz‘ Schreibarbeit

Pilenz‘ Bewusstsein seiner Abhängigkeit von einer anderen Instanz überträgt er auf seine Geschichte, denn er reflektiert regelmäßig über die eigene Schreibarbeit. Pilenz‘ Reflexionen sind nur im ‚der uns erfand-Fragment‘ Metalepsen („lasse ich“, „werfe ich“, usw.), weil er hier andeutet, die Geschehnisse selbst zu erfinden. Die anderen Betrachtungen über sein Schreiben fokussieren auf die Schreibarbeit an und für sich und sind in Texten mit homodiegetischen Erzählern keine Seltsamkeit. Sie kreieren also kein Strukturparadox im Text. Der Transparenz der Analyse wegen werde ich diese Betrachtungen hier analysieren. Neuhaus macht darauf aufmerksam, dass die „Hinweise auf das Künstliche des Erzählvorgangs“<sup>282</sup> bevorzugt dann auftreten, „wenn es gilt, Wendepunkte herauszuarbeiten“.<sup>283</sup> So betont Pilenz am Anfang seine inszenierende Rolle – wie die Analyse des ‚der uns erfand-Fragments‘ gezeigt hat –, und die am Ende der Novelle gestellte rhetorische Frage „wer schreibt mir einen guten Schluß?“ (KuM, 178) weist gleichfalls auf die Schreibpraxis hin. In der Mitte der Novelle unterbricht Pilenz seine Geschichte verschiedene Male mit Reflexionen über sein Schreiben:

dann müßte ich jetzt nicht schreiben, müßte nicht zu Pater Alban sagen, „War es nun meine Schuld, wenn Mahlke später...“ – Aber ich schreibe, denn das muß weg.

---

<sup>282</sup> Neuhaus, *Günter Grass*, 93.

<sup>283</sup> Neuhaus, *Günter Grass*, 93.

Zwar ist es angenehm, Artistik auf weißem Papier zu betreiben – aber was helfen mir weiße Wolken, Lüftchen, exakt einlaufende Schnellboote und ein als griechischer Chor funktionierender Möwenpulk, was nützt alle Zauberei mit der Grammatik; und schreibe ich alles klein und ohne Interpunktion, ich müßte dennoch sagen (KuM, 106).

Wie sich später in der Analyse herausstellen wird, funktionieren die Hinweise auf das Schreiben hier als Verzögerung, um nicht an die Tat, die die Katastrophe auslöst – Mahlkes Geständnis des Diebstahls Oberstudienrat Klohse gegenüber – herankommen zu müssen.<sup>284</sup> In dem soeben zitierten Fragment erhebt Pilenz erneut Anspruch auf eine unantastbare Ebene seiner Geschichte. Wie sehr Pilenz auch mittels artistischer Tricks die Realität zu verändern versucht („was helfen mir weiße Wolken, Lüftchen, exakt einlaufende Schnellboote und ein als griechischer Chor funktionierender Möwenpulk“), um seine Schuld zu verstecken, am Ende muss er nachgeben, dass ihm das nicht hilft und „müßte [er] dennoch sagen“. Die Konjunktiv II-Form deutet darauf hin, dass Pilenz nicht im Stande ist, seine Schuld tatsächlich zu gestehen – er beendet seinen Satz auch nicht – oder gar zu tilgen. Pilenz bekennt sich nur mittels solcher seltsamer Konjunktivsätze implizit und unbewusst schuldig. Andererseits betont die Reflexion über den Schreibprozess immer wieder die Notwendigkeit des Schreibens für Pilenz („ich schreibe, denn das muß weg“, „ich müßte dennoch sagen“) und legt so seine Triebfeder frei: seinen Schuldkomplex. Der Text betont also einerseits Pilenz' Versuche, der Verantwortlichkeit zu entlaufen, andererseits enthüllen Pilenz' Hinweise auf seine Schreibarbeit den Grund seines Erzählens: seine Schuld. Pilenz kommt tatsächlich nicht dazu, seine Schuld auszuformulieren, das Schreiben an und für sich ist aber sein Schuldgeständnis.

Bisher wurde vor allem die Bedeutung der Metalepsen für die Handlung in *Katz und Maus* analysiert. Im zweiten Kapitel habe ich darauf hingewiesen, dass extratextuelle Metalepsen dem ganzen Text einen selbstreferenziellen Charakter verleihen. Auch in *Katz und Maus* sorgen die Anspielungen auf eine ‚höhere‘ Schreibinstanz, den extratextuellen Autor des Textes, so wird suggeriert, dafür, dass der extradiegetische Erzähler ein Teil des Romans wird, so dass der Roman sich als Roman präsentiert. Solche Anspielungen erreichen, dass die Novelle als ein Konstrukt freigelegt wird und dass, wie Kaiser behauptet hat, eine „strikte Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Kunst“<sup>285</sup> gemacht wird. Meiner Meinung nach ist dies aber nur ein (unvermeidlicher) Nebeneffekt des Versuches, in dem Text über den Text zu reflektieren. Wie im theoretischen Teil dargelegt wurde, kann man nicht um die im Grunde paradoxe Form der Metalepse

---

<sup>284</sup> Gemäß der Form der Novelle baut die Spannung in *Katz und Maus* bis zur Peripetie auf. In der Mitte der Novelle situiert sich der Umkehr: Mahlkes Diebstahl. Die darauffolgenden Handlungen führen zur Katastrophe: Mahlkes Untertauchen. Vgl. Neuhaus, *Günter Grass. Katz und Maus. Kommentar und Materialien*, 50.

<sup>285</sup> Kaiser, *Katz und Maus*, 8.

umhin. Jede Metalepse wird letzten Endes den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktionalität beleuchten, das heißt aber nicht, dass sie auch immer diesem Effekt nachjagt. In *Katz und Maus* erreichen die extratextuellen Metalepsen, wie die Analyse gezeigt hat, nicht an erster Stelle, die Trennung zwischen Realität und Kunst, sondern sie greifen die Frage nach Verantwortlichkeit auf. Wenn jetzt nicht auf die erzählte Geschichte, sondern auf die ganze Novelle fokussiert wird, dann stellt sich heraus, dass die Hinweise auf den extratextuellen Autor das Schreiben der Novelle selbst thematisieren. Die selbstreferenzielle Eigenschaft erwirkt eine Selbstreflexion: *Katz und Maus* stellt sich selbst erzählend dar und reflektiert dabei über die eigene Form und die eigenen Zwecke. Die Frage auf der Handlungsebene ist, ob Pilenz sich freischreiben kann. Der selbstreferenzielle Charakter der Novelle ergibt, dass die Frage sich nicht auf Pilenz' Schreiben beschränkt, sondern für die ganze Novelle zutrifft: Ist es möglich mittels des Schreibens der Verantwortung zu entkommen? Ist es möglich, sich frei zu schreiben? Pilenz' Unvermögen, seine Schuld auszuformulieren, beantwortet die Frage. Weil *Katz und Maus* über die eigene Form und ihrer Zwecke reflektiert, stellt sie sich selbst, und im allgemeineren Sinn ‚Kunst‘, als ein Vehikel für Schuldentlastung in Frage. Die Einsicht entspricht Grass' Drang mit der *Danziger Trilogie* gegen die Tendenzen der individuellen Schuldentlastung zu schreiben.

## 4.4 Die Realität der Unschuld

### 4.4.1 „Schwamm drüber“

Im Verlauf der ganzen Novelle werden verschiedene Versionen der Katzenattacke präsentiert, die jedes Mal einen anderen Täter ins Rampenlicht rücken, das oben besprochene ‚Halsgeschichten-Fragment‘ ist ein auffälliges Beispiel. In starkem Kontrast zu der narrativen Behutsamkeit in dem Fragment („Fast möchte ich mich erinnern“) steht Mahlkes direkt geäußerte Version der Katzengeschichte, die dem ‚Halsgeschichten-Fragment‘ vorangeht:

Was einem als Junge nicht alles einfällt. [...] Konnte mich einfach nicht an das Ding da gewöhnen. Dachte, das ist eine Art Krankheit, dabei ist das vollkommen normal [...]. Fing damals mit der Katzengeschichte an. Weißt Du noch, wir lagen auf dem Heinrich-Ehlers-Platz. Lief wohl gerade ein Schlagballturnier. Ich schlief oder drusselte [sic] vor mich hin, und das graue Biest oder war es schwarz, sah meinen

Hals und sprang, oder einer von Euch, Schilling, glaub ich, wär ihm zuzutrauen, nahm die Katze... Na, Schwamm drüber. (KuM, 118)<sup>286</sup>

Die Geschichte wird jetzt von Mahlke selbst erzählt, die Vermittlung verläuft aber noch immer über Pilenz. Der lockere Ton und der Satz „Was einem als Junge nicht alles einfällt“ mildern die Katzenattacke, was zu Pilenz' Vorteil ausschlägt. Die Äußerung enthält noch andere auffallende Elemente, die Pilenz entlasten könnten. So erinnert Mahlke sich offensichtlich nicht, ob er schlief oder nur vor sich hindämmerte, genau wie Pilenz am Anfang der Geschichte („Mahlke schlief oder sah so aus“ (KuM, 6)). Obwohl Mahlke schlief oder schlummerte, scheint er dennoch zu wissen, dass das graue oder schwarze Biest „[s]einen Hals sah und sprang“, eine Tatsache, von denen der schlafende Mahlke nicht auf dem Laufenden gewesen sein kann. Mahlke ist nicht im Stande, den Verantwortlichen der Attacke eindeutig zu benennen („einer von Euch, Schilling glaub ich“). Obwohl die Unwissenheit über den Täter mit der Tatsache, dass Mahlke schlief, übereinstimmt, erinnert sie vor allem an Pilenz' Bemühen, die Verantwortlichkeit der Attacke auf andere zu verschieben.<sup>287</sup> Der Wortgebrauch, der Ton und der präsentierte Inhalt von Mahlkes Mitteilung ähneln der von Pilenz am Anfang vermittelten Version in so hohem Maße, dass sich die Frage erhebt, wer jetzt wirklich spricht: Werden Mahlkes Worte wiedergegeben, oder gibt Pilenz vor, dass Mahlke hier redet? Die sonst von Pilenz benutzte Redewendung am Ende, „Na, Schwamm drüber“, könnte Aufschluss geben.<sup>288</sup> Es stellt sich nämlich heraus, dass das Homonym ‚Schwamm‘ ein Netzwerk im Text bildet, das die Assoziation mit Freiheit, die für Pilenz mit der Befreiung von seiner Schuld zusammenfällt (vgl. KuM, 126: „schreiben Sie sich frei“, rät Pater Alban, was heißt, ‚befreien Sie sich von Ihrer Schuld‘), herbeiruft.

„Na, Schwamm drüber“ erinnert erstens an eine Szene, in der Pilenz die von seinen Kommilitonen gezeichnete Karikatur von Mahlke, sein „Abbild als Erlöser[,] mit dem Schwamm von der Tafel wischte“ (KuM, 46). Obwohl Pilenz hier für Mahlke einzutreten scheint, soll dieses Wegwischen als ein erster Versuch, Mahlke – symbolisch – los zu werden, gelesen werden. Dass Pilenz glaubt, dass eine Befreiung von Mahlke ihm hilft, seine Freiheit – und somit seine Unschuld – zurückzugewinnen, beweisen Pilenz' zwei andere Versuche, Mahlke verschwinden zu lassen.<sup>289</sup> Wenn Pilenz einberufen wird, geht er in dieselbe Arbeitsdienstabteilung wie Mahlke ein Jahr vor ihm. In der Latrine dort sieht er „das zweisilbige Wort, ohne Vorname[n]“ (KuM, 138) und den Anfang von

---

<sup>286</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚drusselte-Fragment‘ hingewiesen.

<sup>287</sup> Siehe u. a. KuM, 6, 33, 44, 144.

<sup>288</sup> Siehe u. a. KuM, 151, 162.

<sup>289</sup> Pilenz' dreifacher Verrat Mahlke gegenüber (siehe Fußnote 257) findet eine Parallele in Pilenz' drei Versuchen, Mahlke verschwinden zu lassen.

Mahlkes Lieblingssequenz: Stabat Mater Dolorosa (vgl. KuM, 138). Pilenz erträgt es nicht, dass er Mahlke auch beim Arbeitsdienst nicht los wird, und hackt Mahlkes Namen und den Vers mit einem Beil aus dem Brett. Pilenz' Aktion hat aber nur zur Folge, dass „die blinde und frisch fasrige Stelle deutlicher als zuvor die gekerbte Schrift“ (KuM, 139) spricht. Auch Pilenz' allerletzter Versuch, Mahlke verschwinden zu lassen – seine Ermunterung, Mahlke in der Funkerkabine untertauchen zu lassen – befreit ihn nicht von seinem ehemaligen Schulkameraden.

Kehren wir jetzt zu der Formel „Schwamm drüber“ zurück: Der junge Pilenz hat also ein erstes Mal versucht, sich mit einem Schwamm von Mahlke zu befreien. Wenn wir diesen Versuch berücksichtigen, dann verstärkt die Anwendung der Formel „Na, Schwamm drüber“ im ‚drusselte-Fragment‘ die Vermutung, dass nicht Mahlke spricht, sondern dass der extradiegetische Pilenz Mahlke Worte in den Mund legt und so abermals versucht, sich von seiner Schuld zu befreien und seine Freiheit zurückzugewinnen.

Die für Pilenz besondere Verbindung zwischen seiner Freiheit und dem Wort ‚Schwamm‘, lässt sich auch aus anderen Fragmenten, in denen das Homonym ‚schwamm‘ nicht als Substantiv, sondern als Präteritum von ‚schwimmen‘ benutzt wird, ableiten. Schon am Anfang heißt es: „[Mahlke] schwamm sich frei“ (KuM, 9). In seinem Stellenkommentar zu *Katz und Maus* bemerkt Neuhaus, dass ‚sich freischwimmen‘ ursprünglich bedeutete, das Freischwimmerzeugnis zu erwerben. Dieses Erzeugnis besagte, dass man die Elementargründe des Schwimmens beherrschte.<sup>290</sup> In Grass' Novelle bekommt ‚sich freischwimmen‘ neben der buchstäblichen eine übertragene Bedeutung, weil das Schwimmen für Mahlke von seinem Adamsapfel ablenkt und ihn aus der Isolierung von seinen Kommilitonen befreit. Auch für Pilenz sind ‚schwimmen‘ und ‚sich freischreiben‘ miteinander verknüpft, wie folgende Textstelle illustriert:

Während ich schwamm und während ich schreibe, versuchte und versuche ich an Tulla Pokriefke zu denken, denn ich wollte und will nicht immer an Mahlke denken. Deswegen schwamm ich in Rückenlage, deswegen schreibe ich: Schwamm in Rückenlage. Nur so konnte und kann ich Tulla Pokriefke knochig, in mausgrauer Wolle auf dem Geländer hocken sehen: kleiner verrückter schmerzhafter wird sie; denn uns allen saß Tulla als Splitter im Fleisch – war aber als ich die zweite Sandbank hinter mir hatte, weggewischt, kein Punkt Splitter Loch mehr, nicht mehr schwamm ich von Tulla fort, schwamm Mahlke entgegen, schreibe in Deine Richtung: Ich schwamm in Brustlage und beeilte mich nicht. (KuM,100)<sup>291</sup>

Genau wie ‚schwimmen‘ für Mahlke eine Art und Weise, sich zu befreien war, versucht Pilenz mittels des Schreibens seine Freiheit, das heißt, seine Unschuld, zurückzugewin-

---

<sup>290</sup> Vgl. Neuhaus, Katz und Maus. *Kommentar und Materialien*, 25.

<sup>291</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚schwamm-Fragment‘ hingewiesen.

nen und sich von Mahlke zu befreien. Dass ‚schreiben‘ im Präsens benutzt wird, während ‚schwimmen‘ im Präteritum erscheint, weist darauf hin, dass Pilenz immer noch mit den Schwierigkeiten seiner Jugend kämpft und seine Freiheit nicht zurückgewonnen hat. Mit Blick auf den ganzen Text lässt sich der Gebrauch von ‚schwamm‘ mit ‚sich freischreiben‘ in Verbindung bringen. Dies plausibilisiert die These, dass Pilenz mit der Formel „Schwamm drüber“ aus dem ‚drusselte-Fragment‘ seine eigenen Wörter als direkte Rede Mahlkes wiedergibt und so eine eigene Realität der Unschuld kreiert, um sich freischreiben zu können.

Das ‚schwamm-Fragment‘ beschreibt Pilenz unterwegs nach Mahlke, der soeben das Ritterkreuz geklaut und sich mit dem Ding auf dem Kahn zurückgezogen hat. Pilenz‘ Schwimmen wird uferlos beschrieben, und er verweist in der Szene verschiedene Male auf sein eigenes Schreiben, wie zum Beispiel die Hinzufügung „Und zwischen zwei Stößen notiert“ (KuM, 100) illustriert. Darüber hinaus hopst er zwischen der extradiegetischen und der intradiegetischen Welt hin und her: Er unterbricht seine Berichterstattung über das Schwimmen mit Kleinigkeiten aus seiner extradiegetischen Welt. Die ganze Szene lässt sich dadurch als eine Verzögerung lesen, denn die Hinweise auf das Schreiben hindern den Fortgang des Schwimmens. Darüber hinaus schaltet Pilenz bewusst Passagen ein, um nicht an den Kahn herankommen zu müssen:

Nein, ich will mich, bevor es zu spät ist, noch einmal auf den Rücken werfen und große kartoffelsackförmige Wolken betrachten, die immer und in ordentlicher Gleichmäßigkeit aus dem putziger Wiek über unseren Kahn in südöstliche Richtung wanderten und für wechselndes Licht, auch für wolkenlang Kühle sorgten. (KuM, 101)

Satzteile wie „ich will mich, bevor es zu spät ist“ betonen den künstlichen Charakter der Erzählung und weisen darauf hin, dass erst das Schreiben der Geschichte die Erzählung kreiert. Parry bemerkt in dieser Hinsicht: „the narrator remembers the event by creating it and creates it by remembering it, and describes himself as an object in the past and as the agent now remembering the past in this creative present.“<sup>292</sup> Pilenz‘ Schwimmpartie, wie sie hier beschrieben wird, ist keine Erinnerung, sondern ein Fabrizieren einer Erinnerung, die während des Schreibens entsteht. Hier hat die Technik zur Folge, dass Pilenz‘ Schwimmen aus der Zeit zu fallen scheint, dass Pilenz zwischen damals und jetzt schwimmt. Die Textstelle suggeriert darüber hinaus, dass Pilenz hier seine Unschuld hinter sich lässt, seiner Schuld entgegenschwimmt.<sup>293</sup> Gerade deswegen

---

<sup>292</sup> Parry, ‚Aspects of Günter Grass’s Narrative Technique‘, 108.

<sup>293</sup> Bemerkenswerterweise wird die Hypothese nicht von den Figuren unterstützt: Pilenz schwimmt von Tulla fort, die das Böse in Grass‘ Romanen verkörpert, während Mahlke, Pilenz‘ Ziel, in *Katz und Maus* als der Unschuldige bezeichnet wird.



zögert er, den Kahn zu erreichen, denn so lange er unterwegs ist, wird seine Unschuld gewahrt. Dass Pilenz' Geschichte keine genaue Nacherzählung seiner Jugend ist, sondern ein Produkt seiner Gegenwart, spricht auch aus anderen Stellen. Der Wechsel zwischen Präteritum und Präsens (siehe auch das ‚schwamm-Fragment‘) und Pilenz' Versuch, in die Vergangenheit einzugreifen in dem soeben zitierten Fragment („ich will mich, bevor es zu spät ist, noch einmal auf den Rücken werfen“) explizieren, dass die Erinnerung erst im Moment des Erzählens kreiert wird, eine Beobachtung, die der Schöpfung seiner Realität der Unschuld entspricht.

Nachdem Pilenz den Kahn mit dem nackten Mahlke, der nur das Ritterkreuz als „genaues Gegengewicht“ (KuM, 104) für seinen Adamsapfel trägt, erreicht hat, sinniert er in der extradiegetischen Welt wiederum über sein heutiges Schreiben und fragt sich: „War es nun meine Schuld, wenn Mahlke später...“ (KuM, 106). Diese Frage, die oben erwähnte Verzögerung, und der Satzteil „bevor es zu spät ist“ suggerieren, dass Pilenz' Begegnung mit Mahlke auf dem Kahn eine Schlüsselszene darstellt. Neuhaus hat darauf hingewiesen, dass Grass' Text den strengen Bauregeln der Novelle gehorcht und in der Mitte, im 7. von 13. Kapitel, die Peripetie situiert: den Diebstahl des Ritterkreuzes.<sup>294</sup> Ein zweiter, vielleicht noch wichtiger Umschlag erfolgt aber erst, wenn Mahlke den Diebstahl Herrn Klohse gegenüber gesteht und von der Schule verwiesen wird. Dadurch vernichtet er die Möglichkeit, je selbst als Ritterkreuzträger einen Vortrag in dem Conradinum-Gymnasium abzuhalten. Der Schulverweis wird in der Szene nach der Begegnung zwischen Pilenz und Mahlke auf dem Kahn beschrieben. Pilenz wirft sich vor, Mahlke nicht von seinem Besuch an Oberstudienrat Klohse abgehalten zu haben, und fragt deswegen „war es nun meine Schuld, wenn Mahlke später...“. Auffallend ist, dass es Pilenz hier schon gelingt, von einer ‚Schuld‘ zu reden – es ist übrigens der einzige Ort, wo das Wort ‚Schuld‘ in der Novelle vorkommt –, während seine wirkliche Schuld selbstverständlich nicht darin liegt, Mahlkes Diebstahlgeständnis nicht verhindert zu haben. Dass Pilenz' eigentliche Schuld sich tatsächlich „später“, in dem Rest des Satzes, situiert, wird von der Asopiopese illustriert. Pilenz bekennt sich schuldig, Mahlke nicht von einem Bekenntnis abgehalten zu haben. Dieses ‚Geständnis‘ ist ein Surrogatgeständnis, um die Aufmerksamkeit von seiner wirklichen Schuld abzulenken. Die Verzögerung, die die spezifische Beschreibung der Schwimmpartie darstellt, dient als spannungsaufbauender Mechanismus, bevor die auf die Katastrophe zu fallende Handlung, der Schulverweis, sich ereignet.<sup>295</sup> Es hat darüber hinaus den Anschein, dass Pilenz Schwierigkeiten hat,

---

<sup>294</sup> Vgl. Neuhaus, Katz und Maus. *Kommentar und Materialien*, 10, 50.

<sup>295</sup> Vgl. Neuhaus, Katz und Maus. *Kommentar und Materialien*, 50.

Mahlkes Geständnis des Diebstahls zu beschreiben, weil er selber nicht dazu kommt, seine Schuld zu gestehen. Die Verzögerung ist eine Projektion seines eigenen Zweifels.

Die Verwechslung von Tulla für Mahlke in dem ‚schwamm-Fragment‘ („schwamm ich von Tulla fort, schwamm Mahlke entgegen“) bringt eine gewisse Erotik im Spiel. Pilenz versucht, sich Tullas Attraktivität auszuliefern („versuchte und versuche ich an Tulla zu denken“), muss aber nachgeben, dass er ständig an Mahlke denkt und in seine Richtung schwimmen will. Die Hingebung an Mahlke bestätigt die im ganzen Text unterschwellig vorfindliche Liebe von Pilenz für Mahlke, eine Tatsache, die das Hassliebeverhältnis Mahlke gegenüber, teils erklären konnte. Das Thema zu vertiefen, sprengt aber den Rahmen dieser Arbeit.

#### 4.4.2 Die lückenhafte Erinnerung

Der Satzteil „fast möchte ich mich erinnern“ aus dem ‚Halsgeschichten-Fragment‘ betont, dass Pilenz‘ Erinnerung ihn häufig im Stich lässt, so dass sein Bericht zahllose Lücken aufweist. Die Leerstellen können dreierlei Formen annehmen: entweder präsentiert Pilenz eine Gegebenheit als Tatsache, die dann sofort – und meistens in Parenthese – abgeschwächt wird, oder er gibt im Hauptsatz an, dass die Wahrhaftigkeit des Inhalts unsicher ist, oder er beruft sich auf den Konjunktiv II, um die mögliche Unwahrheit zu betonen. Die Unzuverlässigkeit ist teilweise eine Haltung: Pilenz ist sich der Beschränkungen seiner Erinnerung bewusst und weiß, dass seine Geschichte subjektiv gefärbt ist. Statt in seinem Bericht einer (unmöglichen) Objektivität nachzustreben, weist er selber darauf, dass seine Erzählung aus mangelhaften Erinnerungen und Unsicherheiten zusammengesetzt ist: „es gibt kein genau wie“ (KuM, 56), behauptet Pilenz. Unsicherheit über bestimmte Erinnerungen zu inszenieren, ist eine häufig angewendete Technik, um Realitätseffekte zu erzielen. In *Katz und Maus* lässt die Formulierung mancher sogenannten ‚Lücken‘ aber vermuten, dass mehr im Spiel ist.

Es fällt auf, dass Pilenz oft über den Verlauf der Ereignisse Unsicher wird, wenn es um die Frage geht, wer etwas gesagt oder getan hat. So weiß Pilenz nicht mehr, wer Mahlke damals abgerieben hat, „Hotten Sonntag – oder war ich es?“ (KuM, 11) Wenn der Erzähler erwähnt, Mahlke habe nach seinem Diebstahl einen Spitznamen bekommen, entsteht Uneinigkeit über den Erfinder: „Nur Schilling, nein ich, führte einen neuen Begriff ein“ (KuM, 98). Am deutlichsten manifestiert sich Pilenz‘ Unwissenheit, wenn die Frage, wer die Katze auf Mahlkes Maus aufmerksam gemacht hat, berührt wird.<sup>296</sup> Durch die Novelle hindurch werden Pilenz‘ Freunde, einer nach dem anderen, als Schuldiger be-

---

<sup>296</sup> Siehe u.a KuM, 6, 33, 44, 144.

zeichnet. Pilenz' Nicht-Wissen ist in diesen Situationen eine Maske für seine Unfähigkeit, die eigene Schuld zu gestehen. Eher als seine Verantwortlichkeit auszuformulieren, versteckt er sich hinter einer Unsicherheit und hinter seinen Freunden und macht diese so mitverantwortlich. Der Freundeskreis wird ihm zum Schutz, die ‚Masse‘ macht ihn unsichtbar.

Eine andere bei dem Leser zu Unsicherheit führende narrative Strategie Pilenz' besteht darin, dass er verschiedene Varianten eines und desselben Ereignisses präsentiert. Die erste Variante wird meistens als ‚Tatsache‘ dargestellt, dann aber von einem Irrealisatz unterminiert. Prince beschreibt in seinem Aufsatz ‚The Disnarrated‘ solche Geschehnisse als disnarrative Elemente: „the category [...] covers all the events that *do not* happen, but, nonetheless, are referred to (in a negative or hypothetical mode) by the narrative text“.<sup>297</sup> Grass beruft sich in seinen Romanen sehr oft auf diese Kategorie, um dem Vielfalt der Realitäten, an die er glaubt, gerecht zu werden. Prince verknüpft die disnarrativen Elemente mit *tellability*, mit der Möglichkeit und dem Sinn, etwas zu erzählen. Gemäß manchen Narratologen lohnt es sich, ein disnarratives Element zu erwähnen, weil gerade die implizierte andere Kontingenz (es hätte anders sein können) das Ereignis interessant macht. Der Einschub unrealisierter Möglichkeiten könnte eine soziale oder literarische Norm freilegen.<sup>298</sup> In *Katz und Maus* erfüllen die hypothetisch formulierten Ereignisse aber eine andere Funktion. Alle disnarrativen Geschehnisse, bis auf wenige Ausnahmen, relativieren Pilenz' Haltung Mahlke gegenüber und stellen ein alternatives Benehmen Pilenz' dar. Nachdem das Ritterkreuz des Soldaten Kaleu geklaut worden ist, äußert Pilenz zum Beispiel folgende Betrachtung: „Bin nicht sicher, daß ich sofort, hätte sofort, rief aber auf keinen Fall laut: „Wo steckt denn Mahlke?““ (KuM, 91)<sup>299</sup> Die beiden Modi des Verbes – Indikativ und Konjunktiv – verweisen auf zwei mögliche Handlungsweisen Pilenz' und vermischen so zwei verschiedene Realitätsmöglichkeiten: in der einen verteidigt Pilenz Mahlke, in der anderen aber verrät er ihn sofort. Pilenz entscheidet sich für den ‚realen‘ Modus und widerruft seinen möglichen Anteil an der Bekanntmachung von Pilenz' Diebstahl mit folgendem Satz definitiv: „Nur ganz außen, im Hinterkopf begann es, während Buschmann von mehreren Seiten, auch vom Kaleu und dem Klassensprecher der Prima verhört wurde, zu kribbeln“ (KuM, 91). Von seinem unverzüglichen Verdacht ist nicht mehr die Rede. Andere Textstellen enthalten die gleiche Ambiguität. Nachdem Pilenz Mahlke überzeugt hat, sich nach seiner Fahnen-

---

<sup>297</sup> Gerald Prince, ‚The Disnarrated‘, *Style*, 22, 1 (1988), 1-8, 2.

<sup>298</sup> Prince, ‚The Disnarrated‘, 6. Laura Karttunen beschreibt eine ähnliche Wirkung disnarrativer Elemente: Laura Karttunen, ‚A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Roy, Lahiri, Rushdie‘, *Journal of Literature and History*, 6, 2 (2008), 419-441, 420.

<sup>299</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚bin nicht sicher-Fragment‘ hingewiesen.

flucht in der Funkerkabine zu verstecken, geht er nach dessen Haus, um Proviant zu holen:

Falls ich beim Weggehen fragte, ob jemand dagewesen wäre und nach Joachim gefragt hätte, wurde mir die Frage mit Nein beantwortet. Aber ich fragte nicht, sondern sagte in der Tür: „Schönen Gruß von Joachim soll ich bestellen“, obgleich Mahlke mir keinen Gruß, nicht mal an seine Mutter, aufgetragen hat. [...] Ich sagte [Mahlke] aber nur: „Bei Euch zu Hause haben sie schon zweimal nach Dir gefragt. Waren welche in Zivil.“ (KuM, 166-167)<sup>300</sup>

Aufs Neue werden dem Leser zwei mögliche Variationen eines Geschehnisses präsentiert, die für eine jeweils andere Realitätsmöglichkeit stehen. Obwohl Pilenz deutlich sagt „ich fragte nicht“, beruft er sich Mahlke gegenüber auf die andere in dem Konjunktiv gestaltete Realität, wenn er mitteilt, dass nach ihm gefragt wurde. Die Irrealität wird so für Mahlke zur Tatsache – zu seiner Realität –, denn seine weiteren Handlungen werden von der Idee, die Desertion sei schon bekannt, beeinflusst.

Es ist nicht so, dass Pilenz einfach eine mögliche Wende in seiner Erzählung darstellt, um sie nachher zu ignorieren – wie eigentlich im ‚bin nicht sicher-Fragment‘ der Fall ist –, denn das ‚fragen-Fragment‘ illustriert, wie der Konjunktiv in einen Indikativ umgesetzt und so eine andere Realität kreiert wird. Aus den zwei zitierten Beispielen geht die Vermutung hervor, dass Pilenz‘ verschiedene Realitätsmöglichkeiten sich auf seinen Schuldkomplex zurückführen lassen. Es hat den Anschein, als ob Pilenz in dem ‚bin nicht sicher-Fragment‘ sagen will, dass er sofort laut rief: „Wo steckt denn Mahlke?“ Einsehend, dass er so gesteht, Mahlke verraten zu haben, schwächt er seine Äußerung mit einem Konjunktiv ab und optiert dafür, den Gegensatz mitzuteilen: Er hat auf keinen Fall laut gerufen. Er hält an dieser Strategie fest und erwähnt einige Sätze weiter, dass die Mutmaßung, Mahlke könnte der Dieb sein, erst ganz langsam zu wachsen begann. Als Pilenz Mahlke sagen lässt „Na, Schwamm drüber“ um Pilenz zu verzeihen, kreiert Pilenz seine eigene Realität der Unschuld. Anhand dieser im Konjunktiv durchgeführten Möglichkeiten wird Pilenz‘ Realität der Unschuld weiter konstituiert. Eine ähnliche Bewegung lässt sich im ‚fragen-Fragment‘ bemerken. Pilenz sieht ein, dass ihm sein Nicht-Fragen nach möglichen Besuchern bei Mahlke zu Hause nicht hilft, setzt deshalb die andere Möglichkeit („Falls ich beim Weggehen fragte“) in Realität um und lügt Mahlke vor, es sei schon nach ihm gefragt worden. So rechtfertigt er seine Tat, Mahlke verschwinden zu lassen. Auch hier kreiert die von Pilenz gewählte Möglichkeit eine Realität, die seine Schuld verdeckt.

Ein komplizierteres Beispiel bildet folgende Textstelle:

---

<sup>300</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚fragen-Fragment‘ hingewiesen.

... und einmal kam eine Bahn – oder hätte eine Bahn kommen können, in der Tulla Pokriefke, die seit Wochen Kriegshilfsdienst leisten mußte, als Schaffnerin mit schiefem Käppi saß. Wir hätten sie angesprochen, und ich hätte mich bestimmt mit ihr verabredet, wenn sie auf der Linie fünf Dienst getan hätte. So aber sahen wir nur ihr kleines Profil hinter trüb blauem Glas und waren nicht sicher. Ich sagte: „Mit der solltest du es mal versuchen.“ [...] Ich: „Das würde Dich auf andere Gedanken bringen.“ [...] und er [Mahlke] bewegte sich auf jenen Anhänger zu, der immer noch Tulla Pokriefkes Profil als Straßenbahnschaffnerin versprach. Bevor er einstieg, rief ich: „Wie lange hast du eigentlich noch Urlaub?“ Und der Große Mahlke sagte aus der Tür des Anhängers heraus: „Mein Zug fuhr vor viereinhalb Stunden und wird jetzt, wenn nichts dazwischen gekommen ist, kurz vor Modlin sein.“ (KuM, 158)<sup>301</sup>

Die zuerst präsentierte Realität („und einmal kam eine Bahn“) wird anhand des sofort folgenden Konjunktivsatzes („oder hätte eine Bahn kommen können“) entkräftet. Obwohl die Häufung von Konjunktiven die Wahrhaftigkeit der vermittelten Geschehnisse in Frage stellt, bleibt es bis zum Ende des Fragmentes undeutlich, ob Tulla in der Bahn sitzt: das im indikativen Modus gestellte Verb „versprach“ gleicht die Konjunktive nämlich wieder aus. Erst im nächsten Kapitel entscheidet sich Pilenz aufs Neue für eine der beiden Möglichkeiten: Mahlke gibt vor, er hat wegen der Begegnung mit Tulla am Vorabend desertiert. Pilenz, der Mahlke zu dieser Begegnung angeregt hat („mit der solltest du es mal versuchen“), beeilt sich, Mahlkes Argument zu entkräften: „So, wegen der Pokriefke also. Die war aber gar nicht. Die fährt Linie Zwei nach Oliva und nicht Linie fünf.“ (KuM, 161) Die in dem Indikativ präsentierte Möglichkeit („und einmal kam eine Bahn“) bewahrt sich hier nicht. Pilenz entscheidet sich für die Konjunktiv-Version („oder hätte eine Bahn kommen können“), weil sein Anteil an dieser Realität relativiert wird: Pilenz zufolge, saß Tulla nicht in der Bahn, daher kann Pilenz Mahlke auch nicht zu einer Begegnung mit ihr angeregt haben und ist er nicht (mit)verantwortlich für Mahlkes Fahnenflucht. Die von Pilenz kreierte Realität ist also nicht von dem Wahrscheinlichkeitsgrad der Tatsache abhängig, sondern von der Möglichkeit, seine Schuld zu verdecken. Es mag deutlich sein, dass ‚sich freischreiben‘ für Pilenz nicht bedeutet, seine Schuld zu gestehen, sondern mittels des Schreibens seine eigene Realität zu konstruieren, in der sein Anteil an Mahlkes Schicksal minimiert wird. Die Novelle übt die schärfste Kritik an Pilenz‘ Schweigen: Er gibt vor, zahllose Versuche zu unternehmen, seine Schuld zu bekennen, verhüllt sich aber immer wieder hinter Unsicherheiten und Unwissenheit. Auch Pilenz ist, fünfzehn Jahre nach dem Krieg, nach wie vor untergetaucht, und so wird Mahlkes Geschichte von Neuem die von Pilenz.

---

<sup>301</sup> Ab jetzt wird auf dieses Fragment als das ‚Bahn-Fragment‘ hingewiesen.

Weiter fällt auf, dass das Bahn-Fragment mit der allgemeinen Formel „...und einmal“ anfängt. Der dem Fragment vorausgehende Satz lautet: „Sahen nicht ohne Hunger zu, wie Straßenbahnschaffner und -schaffnerinnen mit Dauerwellen im blauverdunkelten Anhänger saßen und in Butterbrote bissen, aus Thermosflaschen tranken.“ (KuM, 158) Die implizite Allgemeingültigkeit der „...und einmal“-Floskel wird auf keinerlei Weise angekündigt, was dem Fragment einen merkwürdigen Inhalt zumisst. Die Floskel „...und einmal“ zeigt sich wiederholt im Textverlauf und läutet jedesmal eine neue Szene ein.<sup>302</sup> Der Anfang dieser Szenen verspricht einen universellen, übertragbaren Inhalt und erinnert an klassische Märchenanfänge („und es war einmal“). Der Floskel folgt eine Spezifizierung des Zeitpunkts – in vier der fünf Fälle als Parenthese. Die Spezifizierung hebt die Allgemeingültigkeit von „...und einmal“, die in Aussicht gestellte märchenhafte Atmosphäre, auf, so dass die Erzählung gleichzeitig einen universellen und anekdotischen Charakter hat. Das Bahn-Fragment hat eine leicht andere Konstruktion als die anderen Szenen, die mit der Floskel anfangen. Das Fragment schließt sich inhaltlich an die vorangehenden Sätze an, statt eine neue Szene einzuläuten: Die auf „... und einmal“ folgende Parenthese enthält keine Spezifizierung des Zeitpunkts, sondern eine Relativierung der zuerst präsentierten Tatsache. Der universelle Charakter wird also nicht abgeschwächt, sondern im Gegenteil verstärkt: Der Konjunktiv betont die Allgemeingültigkeit der skizzierten Situation und zugleich die Irrelevanz ihres Inhaltes. Pilenz beruft sich hier aufs Neue auf eine unantastbare Ebene der Geschichte. Er gibt dem Leser zu verstehen, dass es egal war, ob Tulla in der Bahn saß, ob sich die beiden nachher begegnet sind, das Endergebnis – Mahlkes Fahnenflucht und vor allem sein Abtauchen – lässt sich nicht mehr ändern: Pilenz „müßte dennoch...“, ist aber bis zum Ende nicht im Stande, seinen Satz zu vervollständigen.

## 4.5 Schlussfolgerungen

Während in der Sekundärliteratur der Fokus meistens auf Mahlke und auf der Art und Weise, wie Mahlkes Individualität von dem Nationalsozialismus zerstört wird, liegt, hat meine narratologische Analyse den Schwerpunkt auf den Erzähler Pilenz verschoben.

---

<sup>302</sup> KuM, 5: „... und einmal, als Mahlke schon schwimmen konnte, [...]“

KuM, 15: „... und einmal – ein doppelschornsteiniges Lazarettsschiff war eingelaufen, [...]“

KuM, 19: „... und einmal – ich weiß nicht mehr in welchem Sommer – [...]“

KuM, 69: „... und einmal – es war Ende Juni, noch vor den großen Sommerferien [...]“

KuM, 158: „... und einmal kam eine Bahn – oder hätte eine Bahn kommen können [...]“

Pilenz wird von einer unbestimmten Schuld zum Schreiben angeregt. Der Erzähler wird als der Verantwortliche der Katzenattacke auf Mahlkes Maus betrachtet. Seine Schuld wird denn meistens auch mit diesem Angriff verbunden. Der Ausgangspunkt meiner Analyse war, dass die Katzenattacke eine Allegorie für die unaussprechbare Schuld von Pilenz war, die sich in einer ganz anderen Domäne situiert. Nachdem Mahlke von dem Arbeitsdienst zurückgekommen ist, scheint er sich den nationalsozialistischen Werten entgegenzustellen. Pilenz dagegen ist nicht dazu im Stande und bleibt den nationalsozialistischen Idealen treu. Nach Mahlkes Fahnenflucht rät Pilenz Mahlke, unterzutau-chen. Pilenz versteckt hierbei den Büchsenöffner, den Mahlke mitnehmen wollte. Nicht um Mahlke zu helfen, sondern um seinem eigenen deutschen Ideal treu bleiben zu können, hat Pilenz Mahlke zum Untertauchen gefördert: Das ist der Verrat an Mahlke, und darin situiert sich Pilenz' Schuld. Fünfzehn Jahre nach dem Krieg will Pilenz sich von seiner Schuld befreien, soll daher nicht lediglich über Mahlke erzählen, sondern soll seine Sünden beichten. Mahlkes Geschichte wird so zu einer Nacherzählung von Pilenz' Jugend. Es stellt sich aber heraus, dass Pilenz (noch) nicht im Stande ist, seine Schuld zu gestehen.

Dass Pilenz neben Erzähler auch erzähltes Objekt ist, zeigt sich unter anderem in den wechselnden Angaben für Mahlke. Manchmal wird mit dem Pronomen ‚Er‘ auf ihn hingewiesen, manchmal mit dem Pronomen ‚Du‘. Wenn Pilenz die ‚Du-Form‘ anwendet, transponiert er sich in die intradiegetische Welt und steht Mahlke als ein intradiegetisches Ich, über das der extradiegetische Pilenz berichtet, gegenüber. Letzten Endes aber kommt Pilenz nicht dazu, seine Schuld auszuformulieren. Durch die Verdoppelung der intradiegetischen Geschichte wird dies auch auf struktureller Ebene betont: Pilenz wiederholt die Ereignisse der intradiegetischen Welt in der extradiegetischen Welt, oder er nimmt sie vorweg. Dies weist darauf hin, dass sich nichts geändert hat: Der Fokus verschiebt sich zwar von dem jungen auf den erwachsenen Pilenz, er reproduziert die Ereignisse aber schlichtweg, ohne dass er im Stande ist, seine Schuld zu artikulieren.

Um seine Schuld zu verdecken, bedient Pilenz sich verschiedener Strategien. Erstens gesteht er seine Schuld für andere Fälle. So wirft er sich vor, Mahlke nicht von einem Geständnis des Diebstahls abgehalten zu haben. Er fragt sich, ob es „nun [s]eine Schuld [war], wenn Mahlke später...“ (KuM, 106). Pilenz' wirkliche Schuld hat aber nichts mit dem Geständnis zu tun. Die narrative Verzögerung, die Pilenz in seine Geschichte einschaltet, um nicht an die Berichtgebung von Mahlkes Geständnis heranzukommen, und die eingefügten Hinweise auf sein Schreiben, betonen das Fabrizieren und den künstlichen Charakter dieser Erinnerung. Die Machbarkeit der Erinnerung wird ausgenutzt, um zu betonen, dass Pilenz die Erinnerung erfindet, um von seiner eigentlichen Schuld abzulenken. Pilenz bekennt am Ende auch, dass er den Büchsenöffner zurückgehalten hat, als ob seine Schuld darin liege. In verschiedenen Aufsätzen über *Katz und Maus* wird der Büchsenöffner gleichfalls als ‚lebensnotwendig‘ dargestellt. Eine solche Interpretation geht aber über die Einsicht hinweg, dass Mahlke in dem Kahn einen Büchsenöffner

gefunden hat (vgl. KuM, 30 und KuM, 52). Das Verstecken des Büchsenöffners kann also nicht zum Mahlkes Hungertod führen. Pilenz versucht, sich in anverwandten Domänen schuldig zu bekennen, um so nicht mit seiner wirklichen Schuld konfrontiert zu werden.

Pilenz ist weiter ein selbstbewusster Erzähler, der um seine Abhängigkeit von einer höheren Instanz weiß. Er nutzt immer dann sein Erfundensein aus wenn die Frage nach dem Schuldigen der Katzenattacke aufkommt, indem er die Verantwortlichkeit für die Taten in der Geschichte auf seinen Erfinder abwälzt. Die Hinweise auf den ‚realen‘ Autor des Textes werden meistens als eine Aufdeckung der Grenze zwischen Realität und Kunst und als eine Betonung des künstlichen Schreibprozesses gelesen. Dass sie aber auch auf der Handlungsebene ein genaues Ziel erreichen, wird übersehen. Die extratextuellen Metalepsen betonen das zentrale Thema der Novelle: die Schwierigkeit, mit Verantwortlichkeit umzugehen. Darüber hinaus machen sie es Pilenz möglich, die verschiedenen Welten des Textes voll auszunutzen. Die Hinweise auf einen höheren Autor implizieren nämlich, dass Pilenz, da, wo er sich auf die Instanz beruft, selbst zu einer intradiegetischen Figur wird. Wenn er aber seine Macht über Mahlke betont, versetzt er sich aufs Neue in der extradiegetischen Welt. So gibt es ein Hin und Her zwischen den Welten und ist es unmöglich, Pilenz auf eine Position festzunageln. Es hat den Anschein, als ob Pilenz sich, wenn die Schuldfrage zutage kommt, in den verschiedenen Welten seines Textes versteckt.

Eine letzte Strategie Pilenz‘, seine Schuld zu verdecken, besteht darin, eine neue Realität, in der seine Unschuld überwiegt, zu kreieren. Pilenz gibt Einblick in dieses Verfahren, weil er öfters zwei Versionen vergangener Ereignisse darstellt, von denen eine meistens in dem Konjunktivmodus, eine in dem Indikativmodus präsentiert wird. Letzten Endes entscheidet er sich für die Möglichkeit, die seine Unschuld betont und seinen Anteil in Mahlkes Untergang minimiert.

Die auf den ganzen Text zerstreuten Reflexionen über Pilenz‘ Schreibearbeit enthüllen die Notwendigkeit des Schreibens für ihn. So deckt Pilenz unbewusst seine Triebfeder zum Schreiben auf: seine Schuld. Nicht der Inhalt des Schreibens, sondern das Schreiben an und für sich wird so Pilenz‘ Schuldgeständnis. Auch die Zwangsfloskel „ich müsste dennoch“ entspricht der Unbewusstheit, denn sie verweist auf eine unantastbare Ebene – Pilenz‘ Schuld –, die sich, egal was Pilenz schreibt, nicht ändern lässt. Solche seltsame Konjunktivsätze zeugen ebenfalls von Pilenz‘ Schuld. Der Text nutzt also verschiedene Bewusstseinssebenen von Pilenz aus. Bewusst versucht er, seine Schuld zu vertuschen. Unbewusst betont er in seinen Reflexionen über seine Schreibearbeit die Notwendigkeit seines Schreibens und bekennt sich so, implizit, schuldig.

Die Darstellung des Schreibprozesses der Novelle wird in *Katz und Maus* anhand extratextueller narratorialer Diskurs-Metalepsen dargestellt: Der Hinweis auf die höhere Schreibinstanz sorgt dafür, dass der extradiegetische Erzähler Pilenz sich selbst als Teil des Romans darstellt. So wird implizit an die Schreibearbeit des Romans erinnert und



öffnet sich die Grenze zwischen der Romandiegese und der extratextuellen Realität für einen Augenblick. Wichtig zu bemerken ist, dass der Schreibprozess in *Katz und Maus* anhand lockerer Hinweise dargestellt wird und dass nicht die ganze Schreibarbeit beleuchtet wird, wie zum Beispiel in *Die Rättin* der Fall ist. Der Hinweis auf das Schreiben der Novelle verleiht ihr eine selbstreferenzielle Eigenschaft. Die Reflexionen über die Schreibarbeit werden in der intradiegetischen Welt reproduziert: Auch Pilenz sinniert über sein Schreiben und fragt sich, ob es möglich ist, sich freizuschreiben. Durch den selbstreferenziellen Charakter der Novelle trifft die Frage auch auf *Katz und Maus* als Novelle zu: *Katz und Maus* stellt sich selbst als Vehikel, um Freiheit, Unschuld, zu bekommen, in Frage. Der Text schließt sich also einer in der Nachkriegsgesellschaft vorhandenen Tendenz „individueller Schuldentlastung“<sup>303</sup> an. Die Tatsache, dass es Pilenz nicht gelingt, seine Schuld mittels des Schreibens zu gestehen, erwirkt, dass die Kraft von Literatur, und allgemeiner von ‚Kunst‘, als Medium für Schuldentlastung bezweifelt, sogar angeprangert wird.

---

<sup>303</sup> Plagwitz, ‚Die Crux des Heldentums‘, 1



# Kapitel 5

## Ich, das bin ich jederzeit

### 5.1 *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*

#### 5.1.1 Einführendes

Während *Die Danziger Trilogie* und *örtlich betäubt* fiktive homodiegetische Ich-Erzähler aufführen, präsentiert *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* einen Ich-Erzähler, der auf den realen Autor Günter Grass hinweist. In einem Interview mit Raddatz behauptet Grass, dass im *Tagebuch* „das Autor-Ich und das Erzähler-Ich weitgehend identisch ist“.<sup>304</sup> Das Autor-Ich, das im ersten Kapitel des zweiten Teils als eine textuelle Projektion des extratextuellen Autors bezeichnet wurde, kehrt in fast allen nach dem *Tagebuch* publizierten Romanen Grass' wieder, entweder explizit wie in *Der Butt*, *Die Rättin* und in der *Erinnerungstrilogie*, oder implizit wie in *Unkenrufe* oder in *Im Krebsgang*.

Der Ich-Erzähler aus dem *Tagebuch* stellt sich ein dreifaches Ziel. Zuerst will er seinen Kindern über die Wahlkampagne, an der er für die SPD teilnimmt, erzählen. Für die Kampagne ist er öfters aus dem Haus; die ‚verlorene‘ Zeit versucht er mittels des Erzählens nachzuholen. Die erste Geschichte, die sich in der extradiegetischen Welt zuträgt, spielt 1969, in dem Moment, wo das *Tagebuch* geschrieben wird. In der extradiegetischen Welt wird auch die Geschichte von Manfred Augst, einem ehemaligen SS-Mann, der während eines Kirchentages vor Publikum Selbstmord verübt, erzählt.

Zweitens will der Erzähler seinen Kindern über das Schicksal der Juden während des Zweiten Weltkrieges erzählen. Das Ziel verweist direkt auf Grass' Rede ‚Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Auschwitz zu erklären‘ aus dem Jahr 1969 (vgl. EuR II, 49-

---

<sup>304</sup> Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft, heute lüge ich lieber gedruckt‘ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

51). In dieser Rede behauptete Grass, dass es wirksamer sei, Kinder über „privatisierte Einzelfälle“ (EuR II, 50) zu erzählen, um sie über die Geschehnisse während des Zweiten Weltkrieges aufzuklären, als sie mit „der abstrakt bleibenden Zahl“ (EuR II, 50) ‚sechs Millionen Toten‘ zu konfrontieren. So bemerkte er, dass Jugendliche die Geschichte von Anne Frank deutlich „oder trivial gesagt, spannend“ (EuR II, 50) finden. Seinen Rat-schlag hat Grass in der Geschichte über den Studienassessor und Schneckenspezialisten Hermann Ott, auch Zweifel genannt, in die Praxis umgesetzt: Der Ich-Erzähler versucht, seinen Kindern das Schicksal der Danziger Juden anhand von Zweifels Geschichte anschaulich zu machen. Mithilfe von Zweifels Geschichte motiviert er zugleich seine Besorgnis um die gegenwärtige politische Lage in der Bundesrepublik Deutschland. Zweifels Erzählung basiert auf Marcel Reich-Ranickis realer Flucht während des Zweiten Weltkrieges, wie verschiedene Male im Text erwähnt wird: „(Eine Geschichte, die mir Ranicki als seine Geschichte vor Jahren erzählt hat, blieb bei mir liegen und lebte behutsam für sich; geduldig besteht sie auf einen gesuchten Namen, auf gesichertem Herkommen, auf einem Keller für spätere Zuflucht)“ (ATS, 22).<sup>305</sup> Zweifel, der ein Lehrer an der jüdischen Schule in Danzig war, selbst jedoch keiner Jude, flieht wegen jüdischer Sympathien aus der Stadt. Er versteckt sich im Keller Anton Stommas, eines Fahrradhändlers, von dem Zweifel mehrmals Räder geliehen hat, und heilt mit Hilfe einer „Sog-schnecke“ Stommas an Melancholie kranke Tochter Lisbeth, die Zweifel nach dem Krieg heiratet. Im Tausch für Unterkunft muss Zweifel, genau wie Scheherazade, Vater und Tochter mit Geschichten unterhalten.<sup>306</sup> Über die Gründe, von Zweifels Leben zu erzählen, ist der Erzähler deutlich:

Es stimmt: Ihr [die Kinder des Erzählers] seid unschuldig. Auch ich, halbwegs spät genug geboren, gelte als unbelastet. Nur wenn ich vergessen wollte, wenn ihr nicht wissen wolltet, wie es langsam dazu gekommen ist, könnten uns einsilbige Worte einholen: die Schuld und die Scham; auch sie, zwei unentwegte Schnecken, nicht aufzuhalten. (ATS, 17)

Die fünf Erzähler der *Danziger Trilogie* und Starusch aus *örtlich betäubt* schreiben ihre Geschichte, um sich von einer unbestimmten Last befreien zu können. Das Autor-Ich im *Tagebuch* bekennt in der oben zitierten Stelle, dass auch er die Geschichte von Zweifel

---

<sup>305</sup> Vgl. weiter ATS, 41, 119, 156, 294.

<sup>306</sup> Zweifel ähnelt sich hier Amsel, einem der Erzähler aus *Hundejahre*, der ebenfalls das Erzählen als Überlebensmöglichkeit sieht: „Laßt den Faden nicht abreißen, Kinder! Denn solange wir noch Geschichten erzählen, leben wir. Solange uns etwas einfällt, mit und ohne Pointe, Hundegeschichten, Aalgeschichten, Vogelscheuchengeschichten, Rattengeschichten, Hochwassergeschichten, Rezeptgeschichten, Lügengeschichten und Lesebuchgeschichten, solange uns Geschichten noch zu unterhalten vermögen, vermag keine Hölle uns unterhaltsam sein. Du bist dran, Walter! Erzähle, solange Dir Dein Leben lieb ist!“ (H, 699). Auch der spätere Erzähler aus *Die Rätin* versucht, sein Leben mittels des Erzählens von Geschichten zu retten.

erzählen will, um die Schuld, die Scham auf Abstand halten zu können und so sein weiteres Leben erträglich zu machen. In dieser Hinsicht ähnelt der Erzähler seiner Figur Zweifel: Beide müssen, um weiter leben zu können, Geschichten erzählen. Zweifels Geschichte erläutert die Gründe der dem Erzähler innewohnenden Skepsis: Sie findet einen Ursprung in einer Zeit, in der blind auferlegten Ideologien gefolgt werden und zu wenig Fragen gestellt werden, in der der Zweifel ausfiel. Die Desillusion nach dem Krieg und die Einsicht in den grausamen Verbrechen haben dafür gesorgt, dass das Ich sich jeder Form von beharrlichen Glauben entgegenstellt. Der Zweifel hat sich dem Erzähler bemächtigt, dieser will sich von Zweifel begleiten lassen. Otto Best spricht über ein Kausalverhältnis zwischen Zweifels Geschichte und der Geschichte über die Wahlkampagne.<sup>307</sup>

Zum Schluss verarbeitet das Ich die Entstehungsgeschichte einer von Albrecht Dürer handelnden Rede, die er anlässlich des Dürerjahres 1971 in Nürnberg abhalten soll: ‚Vom Stillstand im Fortschritt. Variationen zu Albrecht Dürers Kupferstich ‚Melencolia I‘ bildet den Epilog von *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Es ist das erste Mal, wo Grass eine dermaßen ausgearbeitete thematische Mehrschichtigkeit in einem seiner Werke anwendet. Wie wir sehen werden, ist die Mehrschichtigkeit der Ansatz, seine ‚vierte Zeit‘, die Vergegenkunft, zu entwickeln.

Bei den Analysen des *Tagebuches* fokussieren die meisten Forscher auf die Art und Weise, wie Grass den Spagat zwischen Politik und Literatur zu beschreiben versucht, und wie er mit der Kluft zwischen beiden Bereichen umgeht.<sup>308</sup> Neuhaus schlussfolgert: „der Schriftsteller Grass erzählt mit den Mitteln seines Handwerks vom Politiker Grass“. <sup>309</sup> Cepl-Kaufmann behauptet, dass der Autor-Erzähler die Grenzen zwischen Literatur und Politik niederreißt.<sup>310</sup> Sie spricht über die „Identität zwischen Autor und Erzähler“, die dafür sorgt, dass „literarisches und politisches Werk sehr nahe [kommen]“. <sup>311</sup> Braun bemerkt in ihrer Monografie denn auch mit Recht, dass die Sekundärli-

---

<sup>307</sup> Otto F. Best, „Doppelleben“ zwischen Evolution und ewiger Wiederkehr. Überlegungen zum postgastropodischen Werk von Günter Grass, *Colloquia Germanica*, 15, 1 (1982), 111-121, 116.

<sup>308</sup> Vgl. u. a. Best, „Doppelleben“ zwischen Evolution und ewiger Wiederkehr; Heinz Ludwig Arnold, ‚La salade mixte du Chef. Zu *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*‘, Zu Günter Grass. *Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, hg. v. Manfred Durzak, (Stuttgart: Ernst Klett, 1985), 130-141; Ann L. Mason, ‚The Artist and Politics in Günter Grass‘ *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Germanic Review*, 51, 2 (1976), 106-120; Christine Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jörgen Schröders zum 65. Geburtstag*, hg. v. Cornelia Blasberg und Frans-Jozef Deiters, (Tübingen: Stauffenberg, 2000), 365-398.

<sup>309</sup> Neuhaus, *Günter Grass*, 122.

<sup>310</sup> Cepl-Kaufmann, *Günter Grass: Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik*, (Kronberg: Scriptor, 1975), 164.

<sup>311</sup> Cepl-Kaufmann, *Günter Grass: Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik*, 164.

teratur über *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* häufig durch einen Glauben an die Identität zwischen Autor und Erzähler gekennzeichnet wird, so dass ein Eins-zu-eins-Verhältnis zwischen Grass' politischer Aktivität und dem *Tagebuch* impliziert wird.<sup>312</sup> Mit der Unterstellung, dass das Subjekt in den politischen Reden und in dem *Tagebuch* identisch sei, bin ich nicht einverstanden. Wie bereits in dem dritten Kapitel erläutert, soll die Grenze zwischen Autor und Erzähler zu jeder Zeit bewahrt bleiben. Eine Identifikation zwischen dem Ich aus den politischen Reden – das mit dem extratextuellen Autor zusammenfällt – und dem Ich-Erzähler respektiert diese Grenze nicht und suggeriert, dass der extratextuelle Autor in seinen Texten das Wort nimmt. Wo Brode eine Parallele zwischen der Autobiographie des Autors und dem Roman zieht, geht er noch einen Schritt weiter: „der Autor stellt in dem *Tagebuch* autobiografischen Stoff unverhüllt dar.“<sup>313</sup> Auch mit der Beobachtung Dieter Zimmers, dass *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* anhand der Beschreibungen der Familienverhältnisse „das Bild, das Grass von sich hat aufkommen lassen, das Bild von der robusten, unentwegten, schnauzbärtigen Kämpfernatur, dem Eisernen Gustav der Literatur, auf höchst sympathische Weise korrigiert“,<sup>314</sup> bin ich nicht einverstanden. Der Titel des Werkes verspricht dem Leser zwar authentische Informationen über die Ich-Figur, die Lektüre stellt heraus, dass diese Informationen in hohem Maße inszeniert und orchestriert sind, genau wie das *Tagebuch* selbst. Mehr als einige oberflächliche, allgemeine Äußerungen über das Leben des Erzählers erfährt der Leser nicht: „Als ich sechzehn war, habe ich ein unfertiges und beliebig zu deutendes Mädchen auf Entfernung geliebt; seitdem kann ich wünschen und mir einbilden, bis es anklopft, eintritt, da ist und einen Streit beginnt“ (ATS, 81). An anderer Stelle scheint der Erzähler sich zu entblößen, legt in Wirklichkeit aber nichts frei:

Wo beginnt die Enthäutung einer Person? Wo sitzt der Zapfen, der die Bekenntnisse unter Verschluss hält? Ich bekenne, schmerzempfindlich zu sein. (Schon aus diesem Grund bemühe ich mich, politische Verhältnisse zu verhindern, die mich mir unerträglichen Schmerzen ausliefern könnten: Nacktschnecken verkürzen sich, sobald sie berührt werden.) (ATS, 78)

Die Informationen aus dem *Tagebuch* als authentische Informationen über den Autor und sein Leben zu bewerten, scheint mir denn auch eine falsche Einschätzung zu sein. Braun, Mertens und Taberner, die sich mit der Art und Weise, wie Grass sich seinem Publikum präsentiert, beschäftigt haben, behaupten, dass das *Tagebuch* keine authenti-

---

<sup>312</sup> Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 67.

<sup>313</sup> Vgl. Brode, *Günter Grass*, (München: Beck, 1979), 165.

<sup>314</sup> Dieter E. Zimmer, „*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*: Kriechspur des Günter Grass“, *Die Zeit* (29. September, 1972) <http://www.zeit.de/1972/39/kriechspur-des-guenter-grass/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 22. Januar 2016).

schen Informationen über den Autor bieten will, sondern ein erster Schritt in der Selbststilisierung des Autors ist.<sup>315</sup> Ich schließe mich dieser Ansicht an: Der Erzähler ist ein Autor-Ich, das sich in den verschiedenen Werken tatsächlich weiter entwickelt. Die Implikationen, die dieser Erzähler für den realen Autor mit sich bringt, sind für meine Fragestellung weniger wichtig.

Wegen seiner Tagebuchstruktur bekam auch die Form des Romans innerhalb der Forschung Aufmerksamkeit. Brode schlussfolgert in seinem Aufsatz über die Kommunikationsstruktur in dem *Tagebuch*,

dass Grass die kommunikative Konstellation des *Tagebuches* in der Absicht arrangiert hat, seinem zentralen Anliegen nicht nur inhaltlich, sondern auch von der Form her Nachdruck zu verleihen: Es geht um die Verführbarkeit Jugendlicher durch politische Ideologien, um die Hilflosigkeit Heranwachsender angesichts des Druckes gesellschaftlicher Fehlhaltungen. Besonders Ideen radikalen Zuschnitts und idealistisch übersteigter Tönung gilt es das Wasser abzugraben.<sup>316</sup>

Die Behauptung erklärt die Erzählsituation, bei der ein Vater seinen jungen Kindern Geschehnisse erzählt. Gerstenberg bemerkt, dass „das Gespräch, bei dem der Vater sich indirekt belehrend an seine Kinder wendet, mit seiner aufklärerischen Absicht auf literarische Formen des achtzehnten Jahrhunderts [zurückgeht].“<sup>317</sup> Grass bemüht sich, so Gerstenberg, den Begriff der Persönlichkeit und das Verständnis des Heldhaften zu „entmythologisieren“, um so Helfer beim „Zurechtrücken der deutschen Geschichte“<sup>318</sup> zu sein. Mit der Tagebuchform und der Zentralstellung der eigenen Person, „macht er das Gewicht der eigenen Persönlichkeit für sozialdemokratische Spitzenkandidaten wie Brandt und Wehner geltend“<sup>319</sup> und erwirkt so ein paradoxes Ziel.

Abgesehen von der möglichen Identifikation von Autor und Erzähler und der Struktur des Textes bekam die Schnecken-Metapher für Grass' politische Arbeit besondere Beachtung. Mark Cory stellt fest, dass der Gegensatz zwischen Fortschritt und Melancholie den Roman auf seine drei Ebenen vorantreibt und ihn zu einer Einheit zusammenschürt. Auf der Ebene der Dürer-Rede ist die Schnecke das Pendant der Melencolia-Figur. In der Geschichte des Wahlkampfes ist die Schnecke der langsame Tritt während der 1969er Kampagne, die Heinemann und Brandt die Überwindung brachte. In der Geschichte von Zweifel, zum Schluss, ist die Schnecke das Heilmittel, mit dem Zweifel

---

<sup>315</sup> Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 65-95; Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, 226-235; Taberner, *Distorted Reflections*, 64-88.

<sup>316</sup> Brode, „Kommunikationsstruktur und Erzählerposition in den Romanen von Günter Grass“, 442.

<sup>317</sup> Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 125.

<sup>318</sup> Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 125.

<sup>319</sup> Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 125.

Lisbeth von ihrer Melancholie befreit.<sup>320</sup> Brode macht darauf aufmerksam, dass die Metapher der Schnecke mit der Kommunikationsstruktur des Werkes zusammenhängt. Das *Tagebuch* richtet sich an Kinder und, so bemerkt Brode, Kinder sind von Bildern und anschaulichen Exempeln beeindruckt. Brode geht weiter: „Deshalb wohl vor allem übersetzt Grass seine Haltung des „Revisionismus“ in die Metapher von der Schnecke und baut sie dann nach vielen Richtungen (etwa auch ins Sexuelle) aus, um alle Erzähldimensionen zu integrieren.“<sup>321</sup> Laut Brode hat die Metapher der Schnecke ein ähnliches Ziel wie die Geschichte von Zweifel: Beide werden angewendet, um die Kinder auf eine anschauliche Art und Weise über die derzeitige politische Lage bzw. über die kriegerische Vergangenheit zu ‚unterrichten‘.

Christine Renz führt eine detaillierte Analyse der Metapher und des Sprachgebrauches im *Tagebuch* durch, die manchmal umständlich anmutet, aber zu einleuchtenden Interpretationen kommt. Renz macht auf den Vorschlag im Text, die Schnecke als Allegorie zu verstehen, aufmerksam: „Oder lernte er [Zweifel] vom Trübsinn der Fürsten im deutschen Trauerspiel und entdeckte die Schnecke rückblickend als barocke Allegorie?“ (ATS, 100) Da die Allegorie Bild und Zeichen zugleich ist, die Qualität des „Abstrakten und des Taktile“<sup>322</sup> hat, verknüpft Renz die Äußerung mit „Grass‘ eigener Reflexion seines Schreibens wie seines Zeichnens.“<sup>323</sup> Über einen Umweg, der die Entstehung von *Das Treffen in Telgte* miteinbezieht, folgert Renz, dass die Schnecke nicht spricht, sondern zeichnet, sie „zeichnet in geschichtliche Landschaft“ (ATS, 9). In ihrem Zeichen wird, so Renz, Geschichte bildhaft, weil gegenständlich. Sie geht weiter: „Als Geschehen gehört Geschichte in den Bereich des Faktischen und Sinnlich-Konkreten, meint sie die Ereignisse, als Geschichtsschreibung gehört sie in den Bereich der Deutung und Darstellung.“<sup>324</sup> Diese beiden Facetten des Wortes Geschichte sind somit in der Schnecke, Sinnbild für den Autor, vertreten. Gerade diese zwei Facetten versucht Grass dem *Tagebuch* – und seinen anderen Romanen – mitzugeben.

Der Figur Zweifel, die meiner Meinung nach genau so wichtig wie die Schneckenmetapher ist, und der Wechselwirkung zwischen Zweifel und dem Ich bekamen bisher wenig bis kaum Beachtung, während die Entwicklung der Figur Zweifel für den Zweifelsfähigkeit des Ich, so werde ich nachweisen, konstitutiv ist und den Verlauf der Geschichte auf die zwei Zeitebenen – Gegenwart und Vergangenheit – bestimmt. Ein zweiter Teil

---

<sup>320</sup> Vgl. Mark E. Cory, ‚Sisyphus and the Snail: Metaphors for the Political Process in Günter Grass‘ *Aus dem Tagebuch einer Schnecke und Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*, *German Studies Review*, 6, 3 (1983), 519–533, 521.

<sup>321</sup> Brode, ‚Kommunikationsstruktur und Erzählerposition in den Romanen von Günter Grass‘, 443.

<sup>322</sup> Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, 375.

<sup>323</sup> Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, 375.

<sup>324</sup> Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, 377.



meiner Analyse betrifft die Parenthese. Der Ich-Erzähler lenkt in dem *Tagebuch* selbst die Aufmerksamkeit darauf, dass die Klammern auf den ganzen Text zerstreut sind (vgl. ATS, 84). Bisher blieb dieses strukturelle Element in der Sekundärliteratur völlig unbeachtet. Ich ziehe den Gebrauch der Klammern in meine Analyse ein und lege deren Funktionen im Hinblick auf Grass' Poetik frei. Darüber hinaus frage ich mich, ob es eine Beziehung zwischen dem Gebrauch der Metalepse und dem Klammersgebrauch gibt. Zuerst aber gebe ich einen Überblick der wichtigsten Einzelheiten der Erzählsituation.

### 5.1.2 „Erzähl mal von dir. Über dich. Wie du bist“: die Erzählsituation

Liebe Kinder, heute haben sie Gustav Heinemann zum Präsidenten gewählt. Zwar wollte ich auf Anhieb von Zweifel erzählen, der mit Vornamen Hermann und mit Nachnamen Ott hieß, aber Gustav Gustav geht vor. [...] Doch wenn ich genau rechne und jede Verzögerung – nicht nur die Panne beim ersten Auszählen – in mein Sudelbuch schreibe, dann wurde dieser Tag zwanzig Jahre lang vorbereitet (ATS, 7).

Der erste Satz des Romans enthält drei wichtige Erzählelemente. Der Erzähler richtet sich an seine Kinder, will ihnen eine Geschichte vermitteln. Er hat vor, über Zweifel zu erzählen, über die Judenverfolgung, sein Vorhaben muss aber der Aktualität, dem Wahlkampf, weichen und daher fängt er mit „Gustav Gustav“ an. So verknüpft der erste Satz die zwei wichtigsten Handlungsstränge. Dann ist die Rede von einem ‚Sudelbuch‘, in dem das Ich schreibt, was ein direkter Hinweis auf den Titel des Werkes ist: Das Ich erzählt seinen Kindern eine Geschichte, die er auf Grund von Abschnitten aus seinem während des Wahlkampfes geführten Tagebuch gebildet hat. Diese drei Bausteine der Erzählsituation werden im vorliegenden Kapitel besprochen. Zuerst gehe ich aber näher auf die Ich-Figur, das Autor-Ich, ein.

#### „Ich gebe kein Bild ab“: die Erzählerfigur

Das *Tagebuch* ist Grass' erster Roman, in dem er mit einem Autor-Ich experimentiert. In einem Überblick von Grass' Ich-Erzählungen bis zum Ende der 1970er Jahre hat Neuhaus darauf hingewiesen, dass das Missverstehen von *örtlich betäubt* in der journalistischen wie wissenschaftlichen Kritik Grass zu einer Überdenkung seines „Werkzeugs“ geführt hat: „*örtlich betäubt* macht so am Ende der sechziger Jahre deutlich, daß die von Grass vielfältig variierte Form der fiktiven Autobiographie für die neuen Intentionen [dem

Werk eine politische Botschaft hinzufügen], nicht mehr tragfähig war.“<sup>325</sup> Nach *örtlich betäubt* erscheint *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, in der die politische Botschaft von größter Bedeutung wird. Grass hat seine Werkform tatsächlich überdacht, denn nicht eine fiktive Biographie, sondern Grass' fiktionalisierte Autobiographie bildet den Hintergrund. In einem Brief an Guy Stern erläutert Grass die Wahl für diese Erzählinstanz. In dem ersten Satz des Brieffragmentes beschreibt Grass die Erzählsituation in *Der Butt*:

Für mich hat sich das Einsetzen des Autors als Ich-Erzähler und die Verwandlung des Autors, aufgrund der literarischen Konzeption, in eine neuerliche fiktive Figur aus den Arbeitserfahrungen an meinem vorletzten Buch (*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*) ergeben. Während ich bis dahin – von der *Blechtrommel* bis *örtlich betäubt* – immer Erzähler im konventionellen Sinn entwickelt habe, zwang mich die Thematik der *Schnecke* – also der Wahlkampf, die dringlichen Fragen der Kinder, die Gegenwartsbezogenheit – den Autor als *betroffenen* Erzähler einzuführen.<sup>326</sup>

Die Entscheidung, über die politische Gegenwart zu erzählen, zwang Grass dazu, eine für ihn neue Erzählsituation ins Leben zu rufen: Der Ich-Erzähler bleibt beibehalten, verweist aber nicht mehr auf eine fiktive Figur, sondern auf den extratextuellen Autor. Wie ich im dritten Kapitel erläutert habe, ist das Autor-Ich eine textuelle Projektion des Autors (vgl. 3.1.1.). Obwohl es eine Nähe zwischen den beiden Entitäten gibt, kann das Autor-Ich unter keiner Bedingung mit dem Autor identifiziert werden. Der Autor spricht nie in seinem Text, es kann nur über seine Erzähler auf ihn hingewiesen werden. Auch in meiner Analyse wird der Autorname ‚Grass‘ nur dann angewendet, wenn auf den extratextuellen Autor hingewiesen wird. Den Erzähler bezeichne ich nach wie vor als ‚(Ich-)Erzähler‘ oder ‚Erzähl-Ich‘. Der Vollständigkeit halber muss bemerkt werden, dass in dem Epilog des *Tagebuches*, der Rede ‚Vom Stillstand im Fortschritt‘, der Autor schon spricht, weil der Epilog eine politische Rede ist, die dem Roman hinzugefügt wurde.

### „Also was schon? Nu sag schon“: die Anwesenheit der Kinder

Die Verarbeitung der Kinderfiguren verleiht den mitgeteilten Informationen eine gewisse Authentizität. Dass die Adressaten des *Tagebuches* ausschließlich die Kinder des Erzählers sind, ist aufgrund des komplizierten und nicht immer kinderfreundlichen<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Neuhaus, ‚Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variationen der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren‘, 181. [Hinzufügung sg]

<sup>326</sup> Guy Stern, ‚Der Butt as an Experiment in the Structure of the Novel‘, *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 51-55, 52.

<sup>327</sup> Vgl. dazu u. a. ATS, 196-197: Aber Lisbeth blieb trocken und bekam die Augen nicht zu. Stumm lag sie unter seinen Stößen, die ins Leere gingen. Sie nahm ihn nicht zwischen, hielt bloß hin, bis er fertig war und seitlich

Inhalts zweifelhaft. Da ‚Kinder‘ im Deutschen auch als familiäre Anrede für eine Gruppe Erwachsenen angewendet werden kann, ist es plausibel, dass die Anrede der Kinder als *pars pro toto* für Grass‘ (deutsches) Lesepublikum verstanden werden muss. In der als Epilog angehängten Rede ‚Vom Stillstand im Fortschritt‘ sagt Grass „denn so beharrlich ich für meine Kinder – und wohl auch für anderer Leute Kinder [...] nachzeichnete“ (ATS, 306) und erläutert so das *pars pro toto*.

Da Grass mit seinem *Tagebuch* u. a. eine politische Botschaft zu vermitteln versucht, hören sich manche Stellen belehrend an. Auf inhaltlicher Ebene erlaubt die Anwesenheit der Kinder, dass die politische Botschaft in gekleideter Form mitgeteilt wird. Die Kinder dienen an solchen Stellen als Prellbock zwischen Text und Leser: Ihre Anwesenheit rechtfertigt – und bemäntelt – den pädagogischen Ton des *Tagebuches*. Über die Vermittlung an die Kinder wird der edukativen Aspekt gemildert, so dass letzten Endes ein Roman und kein ideologisches Lehrbuch vorliegt. Auch das ‚Schneckenprinzip‘ vermittelt der Erzähler seinem Lesepublikum über seine Kinder:

Mich trägt keine Lehre. Die Lösung weiß ich nicht. Ich schenke euch Zweifel und rate zum Verlust. [...]

Hört ihr noch zu? – Ihr wollt keine Schnecken sein? – Schneller und ansehnlicher wollt ihr das Ziel erreichen? – Aber schon seid ihr Schnecken: ich sehe Raoul zögern, bevor er zugreift, verwirft.

Ich bitte euch, bleibt empfindlich. Hier ist kein Ort, der sich selbst beweist. Eine Schnecke – immer unterwegs – verläßt feste Standpunkte. (ATS, 156)

Der Hinweis auf Raouls Benehmen sorgt dafür, dass der Leser nicht direkt angesprochen wird, und vermeidet so eine gängelnde Haltung. Das Schneckenprinzip gilt für Grass den Politiker sowie für Grass den Künstler. In beiden in dem *Tagebuch* zusammengebrachten Bereichen benimmt er sich wie eine Schnecke: nur langsam das Ziel erreichen. Wie in dem oben zitierten Textfragment beschrieben wird, „verläßt eine Schnecke feste Standpunkte“, hat den Mut, ihre Gedanken anzuzweifeln. Philip Thomson hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass das *Tagebuch* „an antidote to the unreflected narration of history that rests upon a naive notion of representation“<sup>328</sup> ist. Eine derartige unreflektierte Geschichtsschreibung ist für Zweifel immun. Grass prangert diese Art von Historiografie an, indem er seinen Erzähler in seinen verschiedenen Geschichten stän-

---

wegfiel. Blieb ohne Echo, rief vergeblich, wurde traurig davon. Glaubt mir Kinder: er hat sich nicht einfach nur leergespritzt. Lisbeth war ihm kein Astloch oder die hohle Hand.

<sup>328</sup> Philipp Thomson, ‚History-Writing as Hybrid Form: Günter Grass’s *From the Diary of a Snail*‘, *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems and Perspectives*, hg. v. David Roberts und Philip Thomson (New York/Oxford: Berg, 1991), 181-190, 185.

dig von der Figur Zweifel begleiten lässt.<sup>329</sup> Günter Grass und Hermann: Die Schnecke und Zweifel sind die wichtigsten ideologischen Prinzipien in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und werden auch von dem Politiker Grass hochgehalten. Wie sehr Grass diese Prinzipien schätzt, wird vor allem in *Die Rättin* deutlich, wenn er die Welt zu Grunde gehen lässt, weil es dem Menschen an Zweifel und Langsamkeit fehlt.

Der mäandernde Stil im *Tagebuch* entspricht dem Schneckenprinzip, er betont, dass Ziele nicht geradlinig erreicht werden sollen (und können). Am Anfang des Romans heißt es programmatisch:

Ich will auf Umwegen (Abwegen) zu euch sprechen: manchmal außer mir und verletzt, oft zurückgenommen und nicht zu belangen, zwischendrein reich an Lügen, bis alles wahrscheinlich wird. Manches möchte ich umständlich verschweigen. Einen Teil vom Teil nehme ich vorweg, während ein anderer Teil erst später und auch nur teilweise vorkommen wird. Wenn sich also mein Satz windet, sich nur allmählich verjüngt, dann zappelt nicht und kaut keine Nägel. Wenig, glaubt mir, ist bedrückender als Schnurstracks das Ziel zu erreichen. Wir haben ja Zeit. Die haben wir: ziemlich viel Zeit. (ATS, 13)

Die Fragen der Kinder ermöglichen dem Erzähler, sein Schneckenprinzip auch auf struktureller Ebene zu bewahren. Die fragenden Kinder unterbrechen den Geschehensverlauf nämlich mit größer Regelmäßigkeit. Der Erzähler hat soeben erzählt, dass am 12. Oktober 1941 deutsches Militär das Lager Sabac besetzt und dabei Tausende Juden erschossen hat, wenn Laura ihn mit folgender Frage unterbricht:

„Die da erschossen wurden, waren die richtig tot hinterher?“ Franz und Raoul mögen es nicht, wenn ihre Schwester mit Fragen „immer nur aufhält“. Sie sucht (wie ihr Vater) gerne auf Nebenwegen: „Und wo der Herszmann jetzt ist, in Haifa oder so, gibt es da richtige Ziegen?“

In meiner Hand die Hand meiner Tochter  
So suchen wir Ziegen  
Und finden verlassene Schneckengehäuse  
Siehst du schon welche?  
Noch nicht.  
Gibt es hier welche?  
Manchmal.  
Wir hören sie auf dem Hang scheppern: dort und dort.  
Wir mögen Ziegen.  
Schneckenhäuser sammeln wir.

---

<sup>329</sup> Vgl. Thomson, ‚History-Writing as Hybrid Form‘, 181-190.

Wir waren mal Ziegen.  
Neugierig sind wir und schreckhaft.  
Die Hand meiner Tochter in meiner Hand.  
So sind wir uns sicher.  
Wir haben Salz bei uns.

„Ja, Laura. Über tausend. Die waren alle tot hinterher.“ (ATS, 129)

Die Brüder bezeichnen hier selbst die Funktion der Fragen: Sie sollen Erzähler sowie Leser aufhalten, so dass Zeit für Pause und Reflexion übrig bleibt. Das Ausbleiben der Antwort auf Lauras Frage und der Umweg über die lyrische Passage betonen das Aufhalten umso mehr. Renz bemerkt mit Recht, dass die Fragen der Kinder die gegebenen Antworten nicht als neutral darstellen, weil die Rückmeldungen „an das Interesse an dem Verbleiben einer Person, an einem Lebenslauf beantworte[n]. In dieser Erzähltechnik steckt somit [...] die Funktion, Geschehenes konkret zu machen.“<sup>330</sup> Mit den konkreten Fragen der Kinder macht Grass seine Ansicht, es sei wirksamer die Kinder über anschauliche Geschehnisse zu erzählen wenn man sie über den Zweiten Weltkrieg aufklären will, zugleich glaubhaft. Die Fragen der Kinder werden somit zur Verantwortung der Erfindung von Zweifels Geschichte.

Die Äußerungen der Kinder funktionieren auch als Verbindungselement zwischen den verschiedenen thematischen Komplexen und erreichen, dass der Roman nicht als eine Sammlung hybrider Erzählungen, sondern als eine Einheit wirkt. So werden die Fragen öfters in Übergangsszenen von einer Erzählung auf eine andere verarbeitet:

Erzähl mal was Spannendes oder Komisches, von mir aus Trauriges, was von früher, wo du dabei warst, oder auch nicht, aber was stimmt und nicht erfunden ist, wo keine Zahlen drin vorkommen und Espede und so. Erzähl mal was, wo sich einer versteckt hat, richtig, weil er gemußt hat, versteckt hat, wie bei Anne Frank: das war spannend und komisch und traurig und stimmte auch und war langweilig überhaupt nich... (ATS, 121).

Mittels Franz' Einschaltung wird der darauffolgende Übergang zur Zweifels Erzählung ermöglicht und motiviert. Franz' Frage verknüpft darüber hinaus die extradiegetische mit der intradiegetischen Welt. Das Ich wendet die Fragen seiner Kinder an, um dem Roman die auf dem Punkt gewünschte Wendung zu geben. Franz' Bemerkung erinnert auch unmittelbar an die oben erwähnte Rede ‚Schwierigkeiten eines Vaters, seinen Kindern Auschwitz zu erklären‘. Grass' Behauptung, „privatisierte Geschichten“ (vgl. EuR II, 50) eignen sich besser, um Jugendlichen die Historie, und insbesondere die Erlebnisse

---

<sup>330</sup> Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, 381.

der Juden während des Zweiten Weltkrieges, zu vermitteln, gewinnt in dem Roman an Bedeutung und Authentizität, weil sie Franz in den Mund gelegt wird. Die Fragen der Kinder in dem *Tagebuch* sind öfters ein Vehikel, um Grass' eigene Meinung zu verkünden. Darüber hinaus verbindet die Bemerkung in Bezug auf Anne Frank ihre Geschichte mit der von Zweifel und betont so den exemplarischen Gehalt von Zweifels Erlebnis.

Die Kinder fungieren auch als ein Filter für die Geschehnisse und für die Enthäutung des Ich-Erzählers: Das Ich ‚enthäutet‘ sich nicht seinem Lesepublikum, sondern seinen Kindern gegenüber – oder so wird zumindest impliziert. Die textuellen Adressaten – die Kinder – sorgen dafür, dass die Geschichten erst an zweiter Stelle an den Leser vermittelt werden, was der ganzen Erzählstruktur eine Indirektheit verleiht. Die Indirektheit mäßigt einige textuelle Elemente in dem *Tagebuch*. Ein Vergleich mit *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* kann dies erläutern. Nach dem Erscheinen von *Kopfgeburten* wurden beide Bücher – *Tagebuch* und *Kopfgeburten* – öfters zusammen analysiert, weil sie, so die meisten Kritiker, durch eine vergleichbare Erzählsituation gekennzeichnet werden.<sup>331</sup> Grass behauptet Ähnliches in einem Interview mit Lenz aus dem Jahr 1981.<sup>332</sup> Das Autor-Ich in *Kopfgeburten* ähnelt dem Ich aus dem *Tagebuch* tatsächlich in hohem Maße. Was aber oft übersehen wird, ist, dass die Erzählsituation in *Kopfgeburten* viel direkter als die im *Tagebuch* ist, und dies, weil es in *Kopfgeburten* keine in dem Text verarbeiteten Adressaten, wie die Kinder im *Tagebuch*, gibt. Im *Tagebuch* erzählt (oder schreibt) ein Ich, dass er seinen Kindern erzählt, dass ..., während in *Kopfgeburten* ein Ich erzählt, dass ... . Im *Tagebuch* bilden die Hypodiegesen den Hauptteil der Geschichte, in *Kopfgeburten* ist die intradiegetische Geschichte von größter thematischer Wichtigkeit. Sowohl die Geschichte von Zweifel als auch die von Harm und Dörte scheinen erst während des Schreibens der Romane ausgedacht zu werden. Die Geschichte über Harm und Dörte ist aber eine unabhängige Geschichte, während die Geschichte von Zweifel in der Geschichte für die Kinder verankert ist. Dadurch setzt sich der unfertige Charakter in *Kopfgeburten* stärker durch. Auch die Identifizierung zwischen Grass und seinem Ich-Erzähler wird in *Kopfgeburten* nachdrücklicher hervorgehoben, weil sich das Ich zu dem Leser und nicht zu seinen Kindern hinwendet.

Die Fragen der Kinder kreieren zum Schluss eine illusorische Simultaneität zwischen Erzählen und Rezipieren: Der Leser hat, genau wie die Kinder, das Gefühl, dass sich die Geschichte während des Lesens entfaltet. Auch die ausgearbeitete extradiegetische Welt ist dafür mitverantwortlich. Eine solche extradiegetische Welt, die es dem Erzähler erlaubt, als Schriftsteller ins Rampenlicht zu treten, lässt sich in verschiedenen von Grass'

---

<sup>331</sup> Vgl. u. a. Mertens, *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, 226-235; Cory, ‚Sisyphus and the Snail: Metaphors for the Political Process‘, 519-533; Braun, *Constructing Authorship*, 65-95; Arnold, ‚La salade mixte du Chef‘, 130-141.

<sup>332</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 268.

Romanen vorfinden (siehe auch 3.1.3.). Dadurch ist auch die fingierte Simultaneität zwischen Schreiben und Lesen im gesamten Œuvre Grass‘ vorhanden.

### Das ‚wastebook‘ englischer Kaufleute: ein Sudelbuch

Wie der erste Absatz des Buches zeigt, gibt der Ich-Erzähler vor, Abschnitte aus seinem während der Wahlreisen geführten Tagebuch – seinem Sudelbuch – in einer Erzählung für seine Kinder umzusetzen. Waren die Anrede und die Fragen der Kinder keine absolute Garantie auf Authentizität, dann muss die Tagebuchform diese gewährleisten. Die Anrede „Liebe Kinder“, mit der der Roman anfängt, verstößt gegen die Intimität eines Tagebuches, das normalerweise für sich geschrieben wird. Der erste Satz relativiert somit den Titel und unterstreicht die Inszenierung des Tagebuches: Keine intimen Geschehnisse werden mitgeteilt, sondern es wird eine Geschichte erzählt, allerdings auf der Grundlage von Tagebuchfragmenten.<sup>333</sup> Die Inszenierung der Geschichte kommt in dem Text zum Ausdruck. So werden manche Geschehnisse um Informationen ergänzt, die, die Erzählzeit des Werkes berücksichtigend, erst nach dem Schreiben des Sudelbuches hinzugefügt sein können:

Vorsichtig (denn das nun folgende Adjektiv büßt gerne Lücken) nannte ich es komisch, bei Augst am Familientisch einen geräumten Platz vorzufinden, den ich, wie aus Gewohnheit, besetzte: zwischen drei Söhnen und einer Tochter. **(Das tat ich am 16. Dezember 1969, als Willy schon Kanzler war).** (ATS, 219, Hervorhebung sg)

Das Sudelbuch fängt am 5. März 1969, „heute haben sie Gustav Heinemann zum Präsidenten gewählt“, an und hört Ende September 1969, Willy Brandt wird Bundeskanzler, auf. Die parenthetische Ergänzung „(das tat ich am 16. Dezember [...])“ kann also nicht im Zeitraum des Tagebuchführens niedergeschrieben sein und betont den künstlichen Charakter der Geschichte. Es hat den Anschein, als ob sich zwischen Klammern eine höhere schreibende Instanz, als die, die das Tagebuch schreibt, entfaltet und die Geschehnisse nachher ergänzt. Die Anwesenheit einer solchen Instanz wird später in der Analyse näher erläutert.

Der Begriff ‚Sudelbuch‘, ein für Skizzen und Entwürfe gedachtes Heft, weist wie die Fragen der Kinder darauf hin, dass die Geschichte nicht fertig ist. Das Schreiben des Ta-

---

<sup>333</sup> Unter anderem in den Perioden 1959-1967 und 1969-1973 hat Grass ‚wirklich‘ Tagebücher geführt. Diese Tagebücher bilden die Basis für *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Braun schreibt in ihrer Monografie, dass Grass ihr den Gebrauch dieser Tagebücher für ihre Forschung untersagt hat, weil sie zu viel persönliche Informationen enthalten. Braun schlussfolgert mit Recht dass Grass‘ Verweigerung die Hypothese, dass *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* keine authentischen Informationen über den Autor liefert, sondern ein höchst inszeniertes Image des Autors konstruiert, bestätigt. Vgl. Braun, *Constructing Authorship*, 70.

gebuchs ist nämlich, so suggeriert der Text, das Schreiben des Romans selbst. Zusammen mit den Fragen der Kinder sorgen die Skizzen dafür, dass der Leser den Eindruck bekommt, als ob die Geschichte erst während des Schreibens entstehe. Beispielhaft dafür ist, dass Zweifel nicht als eine fertige Figur, sondern als Gestalt im Werden dargestellt wird: „Wie sah Zweifel aus? Lang hager gebeugt?“ (ATS, 25), fragt sich der Ich-Erzähler am Anfang seiner Geschichte. In *Katz und Maus* betont Pilenz den eigenen Prozess des Schreibens anhand intratextueller Metalepsen und macht ihn so zum Teil seiner Geschichte. Auch im *Tagebuch* wird die Produktion der Geschichten miterzählt, aber, wie die soeben zitierte Stelle illustriert, geht das *Tagebuch* noch einen Schritt weiter und reflektiert nicht nur den Schreibprozess, sondern auch die Entstehung der Geschichte ‚im Kopf‘ des Erzählers.

### **„Und wenn ich nun doch beide an einen Tisch?“, die thematische Mehrschichtigkeit**

Der erste Satz des Romans verknüpft die zwei wichtigsten Handlungsstränge – die Wahlkampagne und Zweifels Geschichte – und kündigt somit die thematische Mehrschichtigkeit des Romans an. Der dritte wichtigste Handlungsstrang umfasst die Arbeit an die Dürer-Rede. Es hört aber nicht bei den drei thematischen Komplexen auf; sie sind Anlass für andere Geschichten. So enthält die Erzählung über Zweifel die Erlebnisse von Fritz Gerson und seiner Familie, wird das Schicksal Isaak Labans zum Teil von Zweifels Geschichte und wird ausführlich über die Deportierung der Danziger Juden erzählt. Das Wahlkampfthema gibt Raum, um Geschichten über Familienferien, Meinungen über die damalige Tschechoslowakei und die Geschichte von Augst zu vermitteln. Die drei Hauptgeschichten verzweigen sich also in ein Dutzend kleinere Erzähleinheiten, die über das Schneckenprinzip und die Fragen der Kinder alle miteinander verknüpft werden. Die thematische Mehrschichtigkeit ist für Grass eine neue Verfahrensweise. Seine ersten Werke enthalten auch verschiedene Themen, dass Grass aber zugleich auf (i.c.) drei verschiedene Handlungsverläufe einsetzt und mit Hilfe von kleinen Details eine Einheit schafft, ist neu. Die neue Struktur ermöglicht es ihm, seine Ideen über eine möglich ‚vierte Zeit‘ in der Praxis zu erproben. Wie im Forschungsüberblick erwähnt, benennt der Erzähler die vierte Zeit erst in *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* als die Vergegenkunft (vgl. KG, 127). Dennoch fängt der Erzähler schon in dem *Tagebuch*, mit dieser Zeit zu experimentieren, an:

Während Bruno neben der Vorgartentür hockt und auf den täglichen Knall wartet, Laura Wunschpferde malt, Raoul einen Tauchsieder umbaut, Franz bei Jules Verne ist, ich unterwegs bin, Anna Briefe schreibt, Bettina ihre Haare trocknet (und dabei Hegel liest) nähern sich schon die beiden VW, die gleich darauf Ecke Handjery-Niedstraße zusammenstoßen, Franz aus seinem Buch reißen, Raoul vom Schrott abziehen, Anna aus ihrem Brief, Laura von ihren Pferden wegführen, Bettina ans



Fenster und Bruno zum Tatort locken werden, während ich unterwegs bleibe. – Immer schon war ich gleichzeitigen Ereignissen hinterdrein. Das hat mich und Zweifel ins Stolpern gebracht, weil, was wir beide im nämlichen Moment dachten, hörten, schmeckten, ahnten, versäumten, vor einer Tür drängelte, Vortritt forderte und – wie ihr es seid, Kinder – gleichzeitig aktuell war. (ATS, 86)

In der Textstelle werden zwar keine Ereignisse aus verschiedenen Zeiträumen vermischt, doch ist sie ein erster Ansatz, vergangene, aktuelle und zukünftige Geschehnisse gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen. Die Entwicklung der Vergegenkunft wurzelt in dem Glauben an die Gleichzeitigkeit verschiedener Geschehnisse. Grass zufolge ist die Chronologie von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft eine Fiktion, ein Korsett das dem Verlauf der Geschehnisse nicht gerecht wird.<sup>334</sup> Die drei Zeitbereiche fließen ineinander, und Vergangenes wirkt jetzt noch fort. Die Verknüpfung der verschiedenen Geschichten in dem *Tagebuch*, z.B. die Figur Zweifel, die bei Reden des Erzählers anwesend ist, ist ein Versuch, der laut Grass allgegenwärtigen Gleichzeitigkeit der Geschehnisse, der „Vielzahl der Stimmen“<sup>335</sup>, gerecht zu werden. Renz bemerkt, dass die Gleichzeitigkeit im *Tagebuch* zwar „gegen jegliche zeitliche Logik“<sup>336</sup> verstößt – die vergangene Geschichte von Zweifel und die heutige über die Wahlkampagne ziehen sich gleichzeitig fort –, dennoch realistisch ist, weil alles im Kopf des Erzählers spielt: „In diesem Ineinanderblenden reflektiert sich somit immer auch das Tagebuch in seinem Entstehen“. Gleichzeitigkeit, so schlussfolgert Renz mit Recht, „ist ein Produkt der Erzählposition.“<sup>337</sup>

Grass' Vergegenkunft entwickelt sich während der nächsten Jahre und kommt in *Der Butt* und *Die Rättin* gänzlich zum Ausdruck. Zusammen mit der Entwicklung der Vergegenkunft fängt Grass an, in seinen Werken Strukturhomologien zu verarbeiten. Auch die Anwendung solcher Homologien erreicht erst einen Höhepunkt in späteren Romanen (*Der Butt*, *Ein weites Feld*, *Grimms Wörter*), lässt sich aber schon auf eine vorsichtige Art und Weise in dem *Tagebuch* erkennen:

Als Zweifel nach dem Balkanfeldzug und kurz vor Beginn des Rußlandfeldzuges die Tierfabeln ausgingen, erzählte er, was Livius, Plutarch und Herodot zu erzählen gewußt hatten. Witebsk und Smolensk waren gefallen, und Zweifel begann von Alexander, Hannibal und Napoleon zu erzählen. Als die deutschen Divisionen Kiew genommen hatten, aber vor Moskau im Schlamm steckengeblieben waren, ließ Zweifel Alexander und Hannibal untergehen, entfesselte den großen Brand

---

<sup>334</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.

<sup>335</sup> ‚Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen‘, September 1975, *Gespräche*, 185.

<sup>336</sup> Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, 388.

<sup>337</sup> Renz, ‚Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel‘, 388.

der Stadt Moskau und beleuchtete schauerlich Napoleons Rückzug. Indem er die Reste der napoleonischen Armee, darunter Häuflein Freiwillig aus Danzig und Dirschau, mit den Resten des Bataillons Lippe und versprengten polnischen Legionären quer durchs Kaschubische hetzte, wo sie in den Stallungen des Klosters Kartaus erbärmlich dahinsiechten, gelang es ihm, die Blitzsiege deutscher Waffen fragwürdig zu machen; gleichzeitig zerstreute er unterhaltsam die Zeit, von der gesagt wird, daß sie auf dem flachen Land besonders kompakt lastet. (ATS, 158)

Das Ich verknüpft hier auf anschauliche Weise vergangene Kriege, von Alexander dem Großen bis zu Napoleon, mit den Schlachten während des Zweiten Weltkrieges und legt so vergleichbare – kriegsrische – Strukturen frei. Die Verknüpfung betont, dass diese Strukturen sich im Verlauf der Jahrhunderte nicht ändern, sie passen sich nur den neuen Umständen an. Die Vergangenheit wirkt fort und wird nicht aufhören, fortzuwirken. Dass im *Tagebuch* mit dieser Technik experimentiert wird, lässt sich u. a. der Einbettung der Strukturhomologie entnehmen. Verschiedene Geschehnisse aus anderen Zeiten und Orten werden verkettet, die Verbindung der Ereignisse ist aber motiviert: Während des Krieges erzählt Zweifel Geschichten über u. a. vergangene Kriege, um sein Leben zu retten, denn so lange er Stomma mit Geschichten unterhaltsam ist, ist dieser ihm wohlgesinnt. Die Entwicklung der Technik in den folgenden Romanen zeigt sich vor allem darin, dass die Strukturhomologien weniger motiviert, das heißt, viel direkter im Text verarbeitet worden sind. Folgendes Fragment aus *Der Butt* beschreibt die Hinrichtung von Rittern im Jahr 1308.

Von den sechzehn Swenzas und den zehntausend Hingemetzelten sprach niemand mehr laut, zumal eine päpstliche Untersuchungskommission den Bericht des Ordensprokurators wie letzte Wahrheit einsegnete. Katholisch waren schließlich alle Beteiligten gewesen. Und auch der Streik und Aufstand der Hafen- und Werftarbeiter in Gdansk, Gdynia, Elblag und Szczecin, der Schießbefehl für die Miliz und Volksarmeeverbände blieben unter der kommunistischen Glaubensdecke. (B, 148)

Die Hinrichtung der Ritter wird mit der Erschießung der polnischen Arbeiter 1970 in Verbindung gebracht, ohne dass ein Grund für die Parallelreihung erwähnt wird. Während die Strukturhomologien in dem *Tagebuch* erläutert und motiviert werden, erscheinen sie in *Der Butt* ohne weitere Erklärung. Die Strukturhomologien in *Der Butt* dienen als Basis für Grass' zyklische Geschichtsauffassung, nach der die Historie von gleichen, immer wiederkehrenden Strukturen geprägt wird.

Die Gleichzeitigkeit in dem *Tagebuch* situiert sich nicht nur in dem zeitlichen und räumlichen Bereich, sie betrifft auch die Vermischung von Fiktion und Tatsache. Dass Grass faktische Ereignisse mit in seine Fiktion aufnimmt, ist keine Neuigkeit. Die Art und Weise, wie diese Ereignisse in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* vermischt werden, ist im Vergleich zu den ersten Werken schon neu: Grass' eigenes Leben fungiert als faktischer

Rahmen, der mit fiktionalen Elementen versehen wird. Es gelingt Grass zugleich, den fiktionalen Charakter seiner Geschichten zu betonen und das Faktische und das Fiktionale nahtlos ineinander übergehen zu lassen. So gründet seine Erzählung über die Deportation der Juden auf Erwin Lichtensteins (realer) Dokumentation *Der Auszug der Juden aus der freien Stadt Danzig*, einem Dokument, das ihm, so gibt der Erzähler vor, die Informationen über Zweifel geliefert hat. So bringt er den fiktiven Zweifel in das faktische Dokument Lichtensteins hinein. Auf diese Art und Weise gelingt es Grass, seine erweiterte Wirklichkeit, die die Phantasie als Teil der Realität versteht, zu gestalten. Wenn die Parenthesen in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* diskutiert werden, gehe ich näher auf dieses Thema ein.

### 5.1.3 „Zweifel kommt oft, ich muß ihn nur rufen“: Analyse des Metalepsengebrauchs

#### Ein gleichzeitiger Zeit-Raum

Alle Metalepsen in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* sind intratextuelle narratoriale oder figürliche *Story*-Metalepsen: Sie situieren sich in der intradiegetischen Welt oder in der extradiegetischen Welt und verwischen die Grenze zwischen den diegetischen Welten. Sie stellen aber keine Verbindung mit der extratextuellen Wirklichkeit dar. Sie nehmen auf die Figur Zweifel Bezug und situieren das Erzähl-Ich und Zweifel in derselben diegetischen Welt.

Dass Zweifel in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* eine doppelte Rolle hat, versteht sich von selbst. Zweifel ist einerseits die Figur Zweifel, Hermann Ott, dessen Lebensgeschichte das Ich erzählt, um seinen Kindern das Schicksal der Danziger Juden während des Zweiten Weltkrieges zu erklären. Zweifel verweist andererseits auf die Eigenschaft, skeptisch zu sein und Fragen zu stellen. Dieser Zweifel kann als ein für Grass ideologisches Prinzip bezeichnet werden und wird in dem *Tagebuch* von dem Autor kultiviert.<sup>338</sup> Die allgemeine Tendenz im Roman ist, dass sich Zweifel als Prinzip in der extradiegetischen Welt des Ich situiert, während Zweifel als Figur in der intradiegetischen Welt verweilt. Die beiden Bedeutungen von Zweifel lassen sich aber nicht immer voneinander unterscheiden. Ein auffälliges Beispiel dafür bildet die längere Textstelle, die als Anhang

---

<sup>338</sup> Wie im Vorgehenden erwähnt, sind die Langsamkeit und der Zweifel in Denken und Handeln für Grass ausschlaggebend. Die Prinzipien bilden die Grundlage Grass' Gedankengut und gerade von diesen Prinzipien versucht er den (SPD-)Wähler während der Wahlkampagne bewusst zu machen. Wenn im Kommenden von dem ‚Prinzip Zweifel‘ die Rede ist, wird auf diesen wichtigen Pfeiler Grass' Gedankengut hingewiesen, auf die Fähigkeit, skeptisch zu sein, auf den Mut, Fragen zu stellen.

hinzugefügt ist.<sup>339</sup> Die Passage ist der Anfang des 14. Kapitels. In dem ersten bis zum Leerraum laufenden Teil des Fragments trägt das Ich vergangene Ereignisse in seinem Sudelbuch nach. Der erste Satz des Fragments deutet an, dass das Ich eine Pause in Zweifels Geschichte – er war am Ende des vorigen Kapitels dabei Zweifels Geschichte zu erzählen – einbaut. Er lässt Zweifel mit seinem Fahrrad und Gepäck vor Stommas Keller Halt machen, um Nachträgliches in seinem Sudelbuch erwähnen zu können. Er schreibt über die Besuche verschiedener Städtchen, über Begegnungen mit dem slowenischen Politiker Edvard Kardelj, mit der schwedischen Schriftstellerin und Politikerin Alva Myrdal, über Gespräche mit seinen Parteifreunden Jäckel, Gaus und Schiller. Er notiert die Geschehnisse in seinem Sudelbuch, während er „(teilweise anwesend)“ (ATS, 135) auf seiner Terrasse in Friedenau sitzt. Dabei erwähnt er, dass über ihm Boeing und Super one-eleven zu hören sind. Dieser Erwähnung folgen neue Betrachtungen über die Gespräche mit Kardelj und Myrdal, worauf das Ich seine Sicht von seiner Terrasse her umschreibt. Der erste Teil des Fragments ist eine konstante Abwechslung zwischen Hinweisen auf die Notizen im Sudelbuch und einer Darstellung seines Gartens (mit Terrasse) und des Stadtteils Friedenau. Die Hinweise auf die Blüte der Flieder und danach auf die verblühte Flieder verraten, dass die nachzutragenden Geschehnisse sich nicht alle gleichzeitig ereignen, sondern dass sie über einige Wochen zerstreut sind. Gegen Ende des Fragments erscheint zwischen Klammern ein Verweis auf Zweifels Geschichte: Genau wie in der extradiegetischen Welt einige Woche vergangen sind, ist Zweifel ‚inzwischen‘ in den Keller eingezogen und hat eine Grippe. Nach der Erwähnung von Zweifel kommt das Ich nicht mehr auf seine politischen Nachträge zurück. Es beschreibt andermal, wie Friedenau aussieht, und erwähnt parenthetisch, wie es Zweifel ergeht. Die nachträgliche Bezeichnung von Zweifels Frühjahrs Grippe als „leicht“ weist ebenfalls auf die verstreichende Zeit im Keller hin (vgl. ATS, 137). Die Klammern grenzen die Geschichte von Zweifel – und die Hinweise auf seine Geschichte – von den anderen Eintragungen im Sudelbuch ab. Da sie den Wechsel zur intradiegetischen Welt andeuten, tritt Zweifel zwischen Klammern als Figur auf.

Nach dem Leerraum hat es den Anschein, als ob eine neue Szene eingeläutet würde:

Auf meiner Terrasse warte ich halbverdeckt, bis Zweifel sich einstellt. (Früher kam Johnson manchmal vorbei, um hier zu sitzen und merkwürdig zu sein.) Zweifel kommt oft, ich muß ihn nur rufen. Wir bereden, was querliegt. Ich rate ihm, nicht mit dem Kopf zur feuchten Nordwand des Kellers

---

<sup>339</sup> Siehe Anhang, 301-303.

zu liegen; er rät mir, zuerst einmal seinen Gastgeber Stomma und dessen Tochter Lisbeth den Kindern vorzustellen. (ATS, 137)<sup>340</sup>

Der Hinweis auf die Terrasse des Ich – die extradiegetische Welt – lässt vermuten, dass Zweifel ab jetzt als Prinzip hervortreten wird. Das Verb „einstellen“ lässt aber die Interpretation offen, weil es sowohl Personen als auch Abstrakta als Subjekt haben kann. Der metaleptische Satz „Zweifel kommt oft, ich muß ihn nur rufen“ erschwert die Interpretation von Zweifel als Prinzip, weil das Verb „rufen“ üblicherweise nicht mit abstrakten Objekten kombiniert wird. Der Rest des Fragments, in dem Zweifel und das Ich „bere-den, was querliegt“ (ATS, 137), schließt eine Interpretation von Zweifel als Prinzip aus. Zweifel, obwohl in der extradiegetischen Welt anwesend, ist die Figur Zweifel. Wenn wir jetzt den Rest des Fragments unter die Lupe nehmen, fallen die Ähnlichkeiten mit dem Teil vor dem Leerraum auf. Verschiedene Elemente wiederholen sich. Die Nachträge des ersten Teils über Schiller und Skat im Flugzeug lauten hier folgendermaßen: „der elegische weil gekränkte Schiller; Skat mit wechselnden Partnern“ (ATS, 137). Der „ideologische[...] Tourismus“ (ATS, 137) ist ein deutlicher Hinweis auf die politischen Rundreisen, über die das Ich Einzelheiten nachträgt. Lisbeth und Stomma wollen ein „Faß saure Gurken“ (ATS, 138) im Keller ansetzen, das die neuen, sauren Gurken der Friedenauer Markt in Erinnerung ruft. Die Gurken sind zugleich eine Anspielung auf die Saure-Gurken-Zeit im Sommer; auch die „Neuigkeiten“ (ATS, 138), worauf Zweifel versessen ist, sind in diesem Licht zu verstehen. Stommas Flieder (vgl. ATS, 138) ist ein direkter Hinweis auf die Flieder im Vorgarten des Ich. Die Beschreibung des Gespräches mit Zweifel scheint eine Wiederholung des ersten Teils des Fragmentes zu sein. Im ersten Teil hieß es: „Ich [...] (teilweise anwesend) auf unserer Terrasse“ (ATS, 135). Der zweite Teil des Textfragments zeigt, wo das Ich noch – und zugleich – „teilweise anwesend“ war: Das Gespräch im zweiten Teil spielt im Kopf des Erzählers und bietet Einblick in die Art und Weise, wie sich die konkreten Erlebnisse des ersten Teils in seinen Gedanken entwickeln, während er sich von (dem) Zweifel führen lässt. Bezugspunkte, die das Verhältnis zwischen erstem und zweitem Teil verraten, sind die Terrasse, die Super one-eleven, die alten Frauen und die neunundvierzig Birken. Sie werden als unveränderlich – sie unterliegen keinem Zweifel – präsentiert. Nicht zufällig sind die Bezugspunkte konkrete Gegenstände außerhalb des Ich.

Das Gespräch zwischen Zweifel und Ich oszilliert zwischen zwei Themen. Einerseits ist die Rede von dem ideologischen Tourismus, andererseits erzählt Zweifel über Stommas Plan, ein Faß Gurken in den Keller zu stellen. Der ideologische Tourismus ist ein

---

<sup>340</sup> Weiter in der Geschichte heißt es: „ich zeige euch Zweifel, wie er glattrasiert auf seiner Matratze liegt und sich – den Kopf zur feuchten Nordwand – nicht mehr zupft“ (ATS, 181). Die Parenthese „– den Kopf zur feuchten Nordwand –“ bestätigt das Eigenleben (und die Halsstarrigkeit) Zweifels.

Verweis auf die Gegenwart des Ich, die Anekdote über die Gurken, „ein Ereignis aus dem Sommer des Kriegsjahres vierzig“ (ATS, 138) gehört zu Zweifels Zeitalter. Über Assoziationen kommt das Gespräch über den Tourismus – Gegenwart des Ich – auf den jüdischen Arzt, Kurt Jakubowski, der „kurz vor Kriegsbeginn nach Kuba ausgewandert“ (ATS, 138) ist – Zweifels Gegenwart –, so dass die Trennung zwischen beiden Zeiten hinterher aufgehoben wird. Es ist unmöglich, die Konversation auf der Terrasse des Ich eindeutig einer Zeitebene im *Tagebuch* zuzuschreiben, sie kreiert aber einen Zeit-Raum, in dem es gleichzeitig 1940 und 1969 ist, in dem das Ich und die Figur Zweifel gleichzeitig anwesend sind, in dem gleichzeitig Gespräche, die Bezug auf die verschiedenen Zeiten nehmen, geführt werden und in dem die Geschichte des Ich und die von Zweifel sich gleichzeitig vollziehen. Darüber hinaus ist die Trennung zwischen ‚Zweifel als Figur in der intradiegetischen Welt‘ und ‚Zweifel als Prinzip in der extradiegetischen Welt‘ unhaltbar geworden: Der Hinweis auf die Terrasse und der Verbgebrauch am Anfang des Textfragments implizieren, dass Zweifel als Prinzip gemeint wird, der Rest des Fragments allerdings führt Zweifel als Figur auf. In der Gleichzeitigkeit ist Zweifel Figur und Prinzip zugleich. Das heißt, dass das Gespräch mit Zweifel in der Romanrealität stattgefunden hat und dass es gleichzeitig ein Bild für den Zweifel des Ich ist.

Die metaleptische Annäherung zwischen Zweifel und dem Ich in der gleichzeitigen Zeit-Raum erlaubt dem Ich, teilweise mit Zweifel zu verschmelzen. In dem Kontakt zwischen den beiden eignet sich das Ich die Eigenschaft Zweifel an: das Ich beschreibt, wie Zweifel seine Gedanken beeinflusst. Über eine Externalisierung von Zweifel als Figur – Zweifel verlässt mittels einer intratextuellen figürlichen Story-Metalepse seinen Keller – wird eine Internalisierung der Eigenschaft Zweifel ermöglicht. Wie ich später erläutern werde, stellt die Internalisierung einen Schritt in der Entwicklung von sowohl Zweifel als auch das Ich dar.

## Die Aneignung des Zweifels

Der Satz „Plötzlich wechselt Zweifel das Thema“ (ATS, 138) scheint auf den ersten Blick einen Wechsel zu der intradiegetischen Welt von Zweifel einzuläuten. Die folgenden Äußerungen handeln über Zweifels Zeitvertreib in dem Keller und lassen die Gegenwart des Ich links liegen. Es hat denn auch den Anschein, als ob das Prinzip Zweifel in den Hintergrund, die Figur Zweifel in den Vordergrund treten wird. Der Inhalt der Äußerungen verrät aber anderes: Zweifel gibt seinem Plan, in dem Keller eine Forschung über die „Mittlerrolle“ von Schnecken im „Verhältnis zur Melancholie und Utopie“ (ATS, 138) durchzuführen, Ausdruck und bestätigt so seine Anwesenheit als Figur. Der Satz verknüpft nicht nur die Gegenwart des Ich und Zweifels Geschichte mit dem dritten Thema des *Tagebuches*, der Dürer-Rede, er führt auch das Ich auf seine allegorische Bedeutung im Roman zurück: die Schnecke. Zweifels Äußerung „Es muß doch möglich sein [...] in der Substanz der Schnecken ein Mittel gegen die Zeit zu finden“ (ATS, 138) bestä-

tigt die allegorische Bedeutung des Ich. Die Äußerung ist einerseits ein Hinweis auf Lisbeths nahende wunderbare Heilung durch die „Sogschnecke“ (vgl. ATS, 253-264). Die Heilung macht die vergangene Zeit rückgängig. Andererseits spielt die Äußerung auch auf das Ich an. Im folgenden Kapitel erklärt das Ich seinen Kindern nämlich: „ein Schriftsteller, Kinder, ist jemand, der gegen die verstreichende Zeit schreibt“ (ATS, 148). Die „Substanz“ der Schnecke, das wegen der Analogie zwischen dem Schriftsteller und dem Erzähler mit den Schriften des Ich gleichgestellt werden soll, versucht, gegen die Zeit vorzugehen, die Vergangenheit offen zu halten, in der Hoffnung aus ihr zu lernen, um so die Gegenwart gleichfalls ‚heilen‘ zu können.<sup>341</sup> Die finalen Äußerungen der im Kopf kreierte Gleichzeitigkeit betonen also nicht nur, dass Zweifel Figur und Prinzip zugleich ist, sie lassen auch das Ich mit seiner allegorischen Bedeutung als Schnecke zusammenfallen. Darüber hinaus bringt Zweifels Plan, Schnecken zu forschen, beide – Zweifel und die Schnecke, Hermann Ott und das Ich – in dem Keller zusammen: „Warum soll ich abraten? Im Keller ist Platz“ (ATS, 138). Die Gleichzeitigkeit erwirkt eine Annäherung zwischen dem Ich und der Figur Zweifel, die es dem Ich ermöglicht, sich das Prinzip Zweifel weiter anzueignen.

Das Ende des Zitats bestätigt die ambige Eigenschaft von Zweifel buchstäblich – „Er besteht darauf, zweideutig zu bleiben“ (ATS, 139). Das Verb „aufheben“ in der letzten Paragraph („hebt Zweifel sich auf“, ATS, 138) weist darauf hin, dass sowohl das Prinzip als auch die Figur die Gleichzeitigkeit, die von den Kindern zerstört wird, verlassen.

Der zweite Teil der längeren Textpassage ist also eine Transkription der Ereignisse des ersten Teils, der Fokus hat sich aber verschoben: Während im ersten Teil das Ich versucht, Konkretes nachzutragen, gibt der zweite Teil die von Zweifel gesteuerten Gedanken im Kopf des Erzählers wieder, die sich gleichzeitig mit dem Nachtragen in dem Sudelbuch entwickeln. Es ist das einzige Mal im Roman, wo eine solche Juxtaposition vorfindlich ist. Nicht zufällig ist es auch das erste Mal im Roman, wo es eine ‚leibhafte‘ Annäherung zwischen dem Ich und der Figur Zweifel gibt. Bisher gab es lediglich Äußerungen wie „Zweifel rät mir“ (vgl. ATS, 61, 62). Nach dem soeben beschriebenen Gespräch gibt es öfters ‚wirkliche‘ Konversationen zwischen Zweifel und dem Ich-Erzähler. Das Textfragment mit der Transkription dient als Erklärung für die restlichen Annäherungen. Es zeigt, wie das Ich in den Gesprächen mit dem Prinzip Zweifel verschmilzt.

---

<sup>341</sup> Nicht zufällig fällt Lisbeths Heilung mit den ersten Erwähnungen des Gewinns der SPD zusammen: „Jedenfalls ohne an Wunder zu glauben, nahmen wir der CDU den Wahlkreis Krefeld ab.“ (ATS, 258) Genau wie die Sogschnecke versucht, Lisbeths ‚Vergangenheit‘ in sich aufzunehmen um sich von ihrer Melancholie befreien zu können, versucht das Ich, die Vergangenheit von sich zu schreiben, um so sich selbst heilen zu können. Auf das politische Thema des Textes übertragen heißt das, dass die SPD mit der Vergangenheit umzugehen versucht, um so die Gesellschaft heilen zu können. Der (erste) Gewinn der SPD ist, so das *Tagebuch*, ein erster Schritt in den Heilungsprozess der Gesellschaft.

Ein weiteres Kapitel, in dem die Verschmelzung von dem Prinzip Zweifel und dem Ich deutlich hervortritt, beschreibt die Ferien in Plurien, einem Städtchen in Südfrankreich. Auch während der Ferien hört das Ich nicht auf, sich seine Figur Zweifel auszudenken: „ihr wißt ja, Kinder, den werde ich nirgendwo los“ (ATS, 92). Hier gestalten die Annäherungen sich als einen Strandspaziergang – während dessen das Ich und Zweifel ironischerweise u. a. über „allegorische Sinngebung“ (ATS, 183) diskutieren.

„Sehen Sie“, sagt Zweifel, „diesen senkrechten Unsinn, ich kann ihn nicht glauben.“ Er trägt seinen Sonnenbrand auf und ab. Schon schält er sich. Die Kinder lachen und meinen mich. „Das haste davon. Was holste ihn raus aussem Keller!“ (Als hätte mein gewundenes Prinzip kein Recht auf Ferien und Auslauf.) (ATS, 178)

An erster Stelle scheint Zweifel als Figur aufzutreten, zwischen Klammern wird er (buchstäblich) auf ein Prinzip zurückgebracht. Genau wie das Gespräch auf der Terrasse kreiert der Spaziergang eine Gleichzeitigkeit, in der Zweifel gleichzeitig Figur und Prinzip ist. Die Gleichzeitigkeit wird von den umliegenden Paragrafen, die entweder mit „Jetzt, bei Flut“ oder mit „Jetzt, bei Ebbe“ (vgl. ATS, 177-178) anfangen, betont. Durch die schnelle Aufeinanderfolge von Ebbe und Flut wird letztenlich den Eindruck kreiert, dass es gleichzeitig Ebbe und Flut ist. In Analogie zu dem vorigen Fragment gibt gerade die Annäherung zwischen dem Ich und der Figur Zweifel an dem Zweifel des Ich Ausdruck: Der Kontakt zwischen der Figur und dem Ich sorgt für eine Aneignung von dem Prinzip Zweifel. Auch in dem soeben zitierten Fragment wird auf die allegorische Bedeutung des Erzählers hingewiesen, was die Hypothese der Identifikation zwischen Figur und Erzähler verstärkt: Zwischen den Paragraphen über den Spaziergang tauchen Hinweise auf eine Schnecke, die den Wasserturm von Plurien zu besteigen versucht, auf. Eine weitere Identifizierung zwischen Zweifel und dem Ich befindet sich in der Parenthese „(Als hätte mein gewundenes Prinzip kein Recht auf Ferien und Auslauf.)“ (ATS, 178) Die Parenthese mutet auf den ersten Blick eher komisch an, muss aber mit Hinblick auf den Anfang des Kapitels interpretiert werden. Am Anfang des Kapitels, als das Ich in Plurien ankommt, beschreibt es seine Hoffnung, dass der Todesfall des Apothekers Augst ihm nicht nachjagen bleibt, dass Augst ihm „barfuß Auslauf bei Ebbe, Rückenschwimmen bei Flut, Makrelen auf dem Rost, Miesmuscheln in ihrem Sud, Sand in allen Taschen und Ferien in Bretagne gönnen“ (ATS, 175) wird. Das Recht auf Auslauf und Ferien, das in Bezug auf Zweifel parenthetisch erwähnt wird, bekommt in dem Licht des Anfangs des Kapitels Bedeutung und verknüpft Zweifel und das Ich miteinander. Die Verknüpfung betont, dass das Ich sich das Prinzip Zweifel aneignet. Darüber hinaus wird das Adjektiv „gewunden“ an anderen Stellen als Attribut bei einer Schnecke angewendet (vgl. u. a. ATS, 51), was der Annäherung zwischen dem Ich, der allegorischen Schnecke, und Hermann Ott, dem Prinzip Zweifel, weiteren Nachdruck verleiht.



## Ein Schritt in der Entwicklung der Figur und des Ich

Die kreierte Gleichzeitigkeit und die Annäherung zwischen Zweifel und Ich sollen als Schritte in der Entwicklung von Zweifel zur Figur betrachtet werden. Nur im Mittelteil des Romans gibt es Gespräche und einen richtigen Kontakt zwischen dem Ich und Zweifel. Im ersten Teil des Romans (bis zum 15. Kapitel) gibt es nur Hinweise auf Zweifel, der dem Ich Rat gibt, von Gesprächen zwischen den beiden ist nicht die Rede. Ab dem 15. Kapitel gibt es eine Annäherung zwischen dem Ich und Zweifel, die u. a. in den oben analysierten Gesprächen Ausdruck gelangt. Die Gespräche weisen auf einen nächsten Schritt in Zweifels Entwicklung: Während Zweifel im ersten Teil eine vage Erscheinung war – wie die Beschreibungen, in denen das Ich sich Zweifels Äußeres ausdenkt, beweisen –, bekommt er im Mittelteil (Kapitel 14 – Kapitel 23) festere Konturen. Dies zeigt sich u. a. in der Möglichkeit, mit seinem Erfinder in Gespräch zu treten. Darüber hinaus entscheidet Zweifel ab jetzt zusammen mit dem Erzähler über den weiteren Verlauf seiner Geschichte, wie der Vorschlag, Schnecken im Keller zu studieren, nachweist (vgl. ATS, 137). Die parenthetische Erwähnung von Uwe Johnson (vgl. ATS, 137) wird im Licht von Zweifels Eigenleben mehr als ein zufälliger Hinweis auf einen Freund von Grass. Beide Autoren haben eine ähnliche poetologische Auffassung über die Autonomie ihrer Figuren. Eine der bekanntesten Beispiele ist Johnsons Gesine Cresspahl aus *Jahrestage* (1970–1983), über die Johnson insistierte, sie habe ein Eigenleben und einen von ihm unabhängigen Willen.<sup>342</sup> Die Erwähnung von Johnson zwischen Klammern kann auf poetologische Diskussionen zwischen Grass und Johnson in Bezug auf das Eigenleben ihrer Figuren hinweisen.

Im letzten Teil des Romans (Kapitel 24–29) ist Zweifel zur völlig unabhängigen Figur entwickelt, was sich folgendermaßen äußert:

Fast hätte er [Zweifel] sie [Lisbeth] geschlagen. (Oder hat Zweifel, was ich kaum glauben kann, Lisbeth, weil sie stumm blieb, mit der Hand oder mit einem Lineal, das er beim Tabellenanlegen benutzte, auf die Finger, auf den Hinterkopf geschlagen?) (ATS, 256)

Die Aussage des Erzählers stimmt nicht mit seiner Rolle als Erfinder von Zweifels Geschichte überein. Die plötzliche Unsicherheit des Erzählers über den Erzählverlauf realisiert eine intratextuelle figürliche Diskurs-Metalepse. Die Unwissenheit des Erzählers in dem Fragment stellt Erzähler und Figur – wenn auch nur für einen Augenblick – auf den gleichen Fuß und gibt zu erkennen, dass Zweifel und Lisbeth die Grenze ihrer intradiegetischen Welt sprengen (können) und der Allmacht des Erzählers entgehen können.

---

<sup>342</sup> Vgl. Jürgen Grambow, *Uwe Johnson*, (Reinbek: Rowohlt, 1997), 110.

So wird betont, dass Grass' Figuren die Möglichkeit haben, seinem Willen zu entkommen und dass sie, nachdem sie ins Leben gerufen sind, eine gewisse Autonomie erwerben, ein Eigenleben bekommen. Die parenthetische Ergänzung „was ich kaum glauben kann“ verweist einerseits auf die Nähe zwischen Erfinder und Figur – der Erfinder kennt seine Figur und kann daher nicht verstehen, dass Zweifel im Stande wäre, Lisbeth zu schlagen – andererseits lässt gerade das Adverb „kaum“ Raum für die Möglichkeit, dass Zweifel sich anders benimmt, als dass sein Autor erwartet. Die poetologische Idee des Eigenlebens ist in der *Danziger Trilogie* und in *örtlich betäubt* in geringerem Maße vorfindlich, gewinnt aber durch Grass' Œuvre hindurch an Bedeutung. Die Idee erreicht einen Höhepunkt in *Die Rättin*, wenn Oskar wieder auftaucht und verweigert, sich dem Willen des Erzählers zu fügen. Auch in den auf *Die Rättin* folgenden Romanen bleibt das Eigenleben der Figuren, das, so stellt sich heraus, in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* zuerst ausgearbeitet wurde, eines der wichtigsten Elemente von Grass' Poetik. Achim Hölter hat in seinem Aufsatz ‚Das Eigenleben der Figuren‘ darauf hingewiesen, dass „[d]ie Radikalisierung des Eigenleben-Gedankens [...] formal betrachtet eine Zuspitzung der rhetorischen Kategorie der ›fictio personae‹ ist.“<sup>343</sup> Hölter erläutert, dass diesem poetischen Kunstgriff, der auch als Personifikation oder Prosopopeia bekannt ist, „eine Bedingung des Gelingens“ zugeschrieben wird: „die überzeugende Lebendigkeit.“<sup>344</sup> Gerade die einschneidende Lebendigkeit führt zu dem Eigenleben der Figuren. Die Art und Weise, wie Zweifel in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* präsentiert wird, zeigt, dass Grass die ‚Lebendigkeit‘ völlig ausnutzt. Erstens versucht er, das Prinzip auf eine möglichst lebendige Weise darzustellen: Er macht ihn zum Protagonisten in einem der Erzählstränge. Darüber hinaus radikalisiert er die Lebendigkeit, indem er Zweifel ein Eigenleben gibt. Der Zweifel des Ich ist das Musterbeispiel der Lebendigkeit: Er wird zu einer lebendigen Figur, die überdies autonome Entscheidungskraft hat.

Die Entwicklung von Zweifel zur selbstständigen Figur verläuft parallel mit der Entwicklung des Ich. Die Entwicklung der Figur geht nämlich mit einer Abnahme seines Prinzips Zweifel zusammen, das das Ich sich im Laufe des Textes zueigen macht. Im ersten Teil des Romans gibt es öfters Verben, die darauf hinweisen, wie der Zweifel das Ich von außen beschleichen kann. Bewusst werden dafür Verben wie „aufkommen“ oder „einstellen“, die mit einem Abstraktum und mit einer Person als Subjekt verwendet werden können, benutzt. Im Mittelteil des Romans gibt es eine tatsächliche Annäherung zwischen dem Ich und der Figur Zweifel. Die Annäherung zwischen Zweifel und Ich ergibt auch eine Identifikation zwischen den beiden: Das Ich eignet sich das Prinzip Zwei-

---

<sup>343</sup> Achim Hölter, ‚Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion‘, *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, (Heidelberg: Synchron, 2008), 29-53, 30.

<sup>344</sup> Hölter, ‚Das Eigenleben der Figuren‘, 30.

fel an. Die Übernahme geht mit der Verselbstständigung von Zweifel als Figur einher: Je mehr Zweifel als Figur selbstständig wird, desto weniger sein Prinzip Zweifel zutage kommt. Der Zweifel wird von dem Ich übernommen. Die Entwicklung zur Figur vollzieht sich gegen Ende des Romans. Zweifel ist dann offensichtlich in der Lage, von dem Willen des Ich zu fliehen (vgl. ATS, 256). Dass das Ich sich am Ende, wenn seine Figur sich verselbstständigt hat, das Prinzip Zweifel völlig eigen gemacht hat, beweist die Äußerung des Ich, dass Zweifel jetzt wieder Ott heißt (vgl. ATS, 287). Darüber hinaus finden sich in der zweiten Hälfte des Romans keine Verben in der semantischen Nähe von „aufkommen“ oder „einstellen“, die auf eine von außen kommende Bewegung des Zweifels hinweisen (können). Dies ist gleichfalls ein Beleg dafür, dass Zweifel jetzt ein Teil des Ich geworden ist. Die Entwicklung von Zweifel zur selbstständigen Figur in der intradiegetischen Welt reflektiert den Ursprung und die Entwicklung von dem Zweifel des Ich in der extradiegetischen Welt.

Wie im dritten Kapitel besprochen wurde, gibt es im Laufe von Grass' Œuvre eine einwärtse Bewegung des Erzählers: Er wird von extradiegetischem Erzähler zur intradiegetischen Figur. Mit der Annäherung zu seiner Figur versucht das Ich nicht nur, sich das Prinzip Zweifel anzueignen, er versucht gleichfalls, sich auf die gleiche Höhe seiner Figur zu stellen, um so die eigene Figurwerdung anfangen zu lassen. Die vollzieht sich, wie erwähnt, aber erst in *Die Box*.

#### 5.1.4 „(Auch für Štěpán und Tomáš)“: die Klammerparenthesen

In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* behauptet der Ich-Erzähler Folgendes: „(Seit vier Jahren stelle ich Sätze und einzelne Wörter zwischen Klammern: etwas, das mit dem Älterwerden zu tun hat)“ (ATS, 84). Tatsächlich, ab *örtlich betäubt* erscheinen auffallend viele Klammerparenthesen in Grass' Romanen. An der Spitze steht *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, das auf 325 Seiten 726 Klammerparenthesen enthält – sogar die Widmung wird programmatisch in Klammern gesetzt: „(Auch für Štěpán und Tomáš)“<sup>345</sup> –, gefolgt von *Der Butt* mit 696 Klammerparenthesen für 698 Seiten. In den Romanen nach *Der Butt* sind noch immer Klammern vorzufinden, aber nicht mehr in so großer Zahl. Meistens wird angenommen, dass parenthetisches Material in konventioneller Prosa marginalisiert oder unbetont sei.<sup>346</sup> Die wenigen Forschungsprojekte<sup>347</sup>, die sich mit der Parenthese in

<sup>345</sup> Štěpán und Tomáš sind die Söhne von Vladimír Kafka, dem tschechischen Übersetzer von Grass' *Die Blechtrommel* und einem Freund des Ehepaares Grass, der während der Arbeit an *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, am 19. Oktober 1970, gestorben ist.

<sup>346</sup> Vgl. dazu u. a. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, (München: Hüber, 1960), 427; Metzler *Literatur Lexikon*, hg. v. Dieter Burdorf et al. (Stuttgart: Metzler, 2007), 571.

Romanen beschäftigen, basieren ebenfalls auf diesem theoretischen Ausgangspunkt.<sup>348</sup> Dass Grass dieser Grundidee nicht anhängt, sondern eine Vorliebe für die ‚Nebenschaltung‘ hat, bekennt er in einem Interview aus dem Jahr 1963:

Sehr viel Wichtiges – und oftmals die Dinge, die die Handlung vorantreiben – stehen nicht als Hauptsatz unbedingt da, sondern kündigt sich in Nebensätzen und eingeschobenen Hauptsätzen an. Es ist oft nur ein einzelnes Wort, das eine Wendung beschreibt, und das mit Bewußtsein. Das ist also dieses Unterhalten, den Leser unterhalten, aber ihn dabei gleichzeitig aktiv halten, damit er sich nicht von der Prosa wegtragen läßt und die Seite frißt als handlungsfördernden Stoff, sondern damit er wach bleibt, oder wenn er ermüdet wird, innehalten und einen neuen Anlauf nehmen muß.<sup>349</sup>

Es nimmt denn auch kein Wunder, dass sich im Verlauf des ganzen Œuvres zahllose so genannte Nebenhandlungen und Nebensätze, wenn auch nicht immer in Parenthese, vorfinden lassen, die die Handlung vorantreiben.

---

<sup>347</sup> Während der Gebrauch und die Funktionen grafischer Markierung, wie die Großschreibung, der Kursivdruck von einzelnen Wörtern, Satzteilen oder Sätzen, das prominente Layout eines Textes oder eines Gedichtes, üppig Analysen unterzogen worden sind, ist der Parenthese auffallend wenig Theoriebildung gewidmet und gibt es auch nur wenig Einzelfallstudien zu ihr. In Bezug auf Grass' Romanœuvre ist eine analoge Tendenz wahrnehmbar: Verschiedene Literaturwissenschaftler haben sich mit Grass' Stil und Erzähltechnik beschäftigt: vgl. u. a. Gerstenberg, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*; Brode, „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.“ Mayer, ‚Günter Grass in Calcutta: Der intertextuelle Diskurs in Zunge zeigen‘, *Günter Grass: ein europäischer Autor?*, hg. v. Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg, (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1992), 245-266; Christian Jens Jensen, ‚Günter Grass als Bildkünstler‘, *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Ludwig Heinz Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1997); Platen, ‚Schreiben und Zeichnen gegen die zunehmenden Verluste. Zu Günter Grass' ‚neuen, alle meine Möglichkeiten versammelnden Form‘, *Perspektivsuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. v. Edgar Platen, (München: Iudicum, 2002), 142-160; Anne Fuchs, „Ehrlich, du lügst wie gedrückt“: Günter Grass's Autobiographical confession and the changing territory of Germany's Memory culture‘, *German Life and Letters*, 60, 2 (2007), 261-275; Braun, „Mich in Variationen erzählen“: Günter Grass and the ethics of Autobiography‘, 1051-1066. Der Parenthese wurde bisher kein Aufmerksamkeit geschenkt.

<sup>348</sup> Vgl. u. a. Duncan White, „(I have camouflaged everything, my love)“: Lolita's pregnant Parentheses‘, *Nabokov Studies*, 9, (2005), 47-64; Daniel P. Deneau, ‚Reading Simon's (parentheses) the Flanders Road‘, *Neophilologus*, 87, 4 (2003), 553-561; Susan Suleiman, ‚The Parenthetical Function in *À la recherche du temps perdu*‘, *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 92, 3 (1977), 458-470; Robert Morrissey, ‚Breaking in (Flaubert in Parentheses)‘, *SubStance*, 17, 2 (1988), 49-62.

<sup>349</sup> ‚Ein Reduzieren der Sprache auf die Dinglichkeit hin‘, Dezember 1963, *Gespräche*, 8. Die Behauptung, dass Grass den Leser aktiv halten will, „damit er sich nicht von der Prosa wegtragen läßt und die Seite frißt als handlungsfördernder Stoff“ erinnert offenkundig an Brechts episches Theater und an die Verfremdungstechnik. Für das Verhältnis Grass-Brecht und die Beeinflussung Brecht-Grass, siehe u. a.: Thomas K. Brown, ‚Die Plebejer and Brecht: An Interview with Günter Grass‘, *Monatshefte*, 65, 1 (1973), 5-13; Therese Hörnigk, ‚Günter Grass: Begegnungen mit Brecht‘, *Brecht-Jahrbuch*, 23, (1998), 104-108.

Die hohe Frequenz der Parenthesen im *Tagebuch* stört den Leser in seiner Lektüre, oder hält ihn wenigstens auf. An erster Stelle erfüllen die Klammern eine ähnliche Funktion wie die Fragen der Kinder: Sie unterbrechen die Geschichte und sind für den abgehackten Stil mitverantwortlich. Auch die visuelle Eigenschaft der Klammern spielt dabei eine Rolle. Dies beweist die am Ende hinzugefügte Rede, die keine einzige Klammerparenthese enthält. Dass sich der Unterschied aus dem Texttypus – Roman vs. Rede – ergeben würde, widersprechen die Gedichte im *Tagebuch*, die schon Klammerparenthesen aufzeigen.<sup>350</sup> Die ungleiche Frequenz von Klammern in der Rede und in dem Roman zeigt, dass die Parenthesen (auch) ihrer visuellen Eigenschaft wegen zahlreich vorhanden sind. Sie fügen sich Grass' Schneckenprinzip und machen die Umwege und Abwege, auf die das Ich sich gerne begibt, sichtbar: Die Klammern sind syntaktische, oft Nebenhandlungen enthaltende Umlenkungen, mit denen das Ich seinen Schnecke- und Zweifel-Ansichten formal Gestalt verleiht. Sie stellen die mit Hindernissen und Umleitungen unterbrochene Schneckenstrecke visuell dar, denn, wie das Ich behauptet, „wenig ist [...] bedrückender, als schnurstracks das Ziel zu erreichen.“ (ATS, 13)

Alle Klammerparenthesen im *Tagebuch* visualisieren das Schneckenprinzip, es sind aber noch andere Funktionen der Parenthese zu unterscheiden. So gibt die Klammerparenthese öfters ergänzende Informationen oder trockenes Zahlenmaterial über die Mitteilung im Hauptsatz und entspricht so der Funktion, die ihr von den meisten Forschern zugeschrieben wird (vgl. oben). Die folgende Parenthese illustriert dies: „Ein Städtchen nahe der holländischen Grenze [...] (Wenig Industrie – Kinderschuhe und Margarine. Daher viele Pendler. Wir kletterten, als es soweit war, von 25,9 auf 30,1 Prozent: eine Gegend mit Zukunft...)“ (ATS, 19). Die Parenthese fügt dem Hauptsatz weder wichtige Informationen hinzu, noch bewirkt sie strukturelle Veränderungen, sie will vor allem den historischen Gewinn für die SPD erwähnen.

Manche Parenthesen entfalten ein zusätzliches narratives Potenzial. Erstens fällt auf, dass die Parenthese oft den Ort, wo ein Wechsel von der extradiegetischen zu der intradiegetischen Welt oder *vice versa* stattfindet, markiert. Eine Stelle aus dem bereits besprochenen Fragment am Anfang des 14. Kapitels illustriert dies:

Halb verdeckt vom Grünzeug, sehe ich zu, wie sich unser Vorgarten, den ein ehemaliger Besitzer unterhaltsam programmiert hat, von Woche zu Woche verändert: Flieder, Rotdorn, Hundsrosen. [...] Jetzt, Ende Juni, ist der Flieder in unserem Vorgarten nur noch Erinnerung wert. Auf dem Wochenmarkt gibt es wie jedes Jahr: „Neue saure Gurken!“ (In seinem Keller hofft Zweifel, weniger anfällig für Heuschnupfen zu sein.) (ATS, 136-137)

---

<sup>350</sup> Vgl. u. a. ATS, 64, 124, 211, 216.

Der erst blühende und dann ausgeblühte Flieder verweist auf die verstreichende Zeit, die auch Zweifel in seinem Keller erlebt. Zwischen Klammern entfaltet sich Zweifels Geschichte, in der extradiegetischen Welt erzählt das Ich über sein Leben in Friedenau, so dass zwei Geschichten, eine faktische und eine fiktionale, wortwörtlich nebeneinander, auf dem gleichen Fuß, stehen. Der ausgeblühte Flieder macht aus den beiden Geschichten eine Einheit und stellt so Verbindungen zwischen der jüngsten Vergangenheit des Erzählers und der allgemeineren, weit zurückliegenden Geschichte dar.

Eine visuelle Markierung der Grenze zwischen den fiktionalen und den realen Bereich gibt es nicht in dem ganzen Roman, wohl im Gegenteil. In den Parenthesen werden beide Bereiche auch öfters vermischt.

Als ich im März des Jahres 1967 [...] nach Israel flog [...] begrüßten mich im Dan-Hotel, Tel-Aviv, einige ältere Herren und Damen, deren breit gebliebene Sprache sie als ehemalige Danziger auswies. Seitdem kenne ich Dr. Lichtenstein und seine Frau, die ich gern als Tante hätte. (In Beer Sheba traf ich zwei ehemalige Schüler der privaten jüdischen Oberschule. Beide sprachen kaum breit und anhänglich. Aber einer glaubte sich an Hermann Ott zu erinnern: „Dr. Zweifel nannten wir den...“) (ATS, 116).

Im Volltext wird über eine Israelreise in dem Jahr 1967 berichtet, während parenthetisch auf Zweifel hingewiesen wird. Eine Überprüfung der Parenthese ergibt, dass die Parenthese auch faktische Informationen enthält. Das Gespräch mit den ehemaligen Schülern hat stattgefunden, den Hinweis auf „Dr. Zweifel“ fügt der Erzähler der Konversation hinzu. Der faktische Charakter des Gesprächs wird durch den Verweis auf die fiktionale Figur Zweifel aufgehoben, während Zweifels fiktionaler Charakter durch die Einbettung in das Gespräch ausgeglichen wird. Die subtile Fusion zwischen Tatsache und Fiktion erwirkt die komplette Verwischung der Grenze zwischen beiden Bereichen, so dass eine „erweiterte Wirklichkeit“<sup>351</sup>, in der die Spaltung Fiktion-Realität nicht gemacht wird, entsteht. In einem Interview mit Lenz hat Grass dieses Verfahren beschrieben:

In dem von mir verwendeten Wirklichkeitsbegriff, in dem die Phantasie Platz hat, ja, Platz beansprucht, beginnt sich die Syntax zu entwickeln. Es sind oft lange Sätze, Satzperioden, die aber ‚plan‘ sind, ich sage immer: pseudorealistisch. Dann kommt das Realitätseinsetzen, ein Wohnraum, eine Fassade, ein Museumsraum im Kapitel *Niobe* wird beschrieben, und dann, oft hinter einem Semikolon, schlägt all das um, unmerklich erweitert sich der Raum, kommt Zeit hinein, wird Chronologie aufgehoben, und abermals wagt die Satzperiode einen Umschwung und kehrt wieder in die ›Fläche‹, in die zu fotografierende Wirklichkeit zurück; aber es ist

---

<sup>351</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 257.

eine andere Wirklichkeit als die im ersten Teil der Satzperiode, weil sie mittlerweile angereichert oder verseucht worden ist durch den Einbruch dieser Art von Wirklichkeit, die ihren Platz beansprucht. Das sind Veränderungen im Schreibprozeß, im Beschwörungsprozeß, die auf einmal Überdeutlichkeiten herstellen, die mit landläufigen Mitteln nicht zu erreichen sind.<sup>352</sup>

Die Äußerung zeigt, dass für Grass die Erfahrung der Ausgangspunkt seines Wirklichkeitsbegriffs ist. Eine „bodenlose Phantasterei“<sup>353</sup> hilft ihm nicht, „das Phantastische [gehört] zur Wirklichkeit“, <sup>354</sup> und seine Phantasie gründet daher auch auf Erfahrungen. In Bezug auf die von der Israelreise handelnde Textstelle heißt das, dass die Israelreise und das Gespräch mit den Schülern die Erfahrung sind, in der Grass die Phantasie – die in dem *Tagebuch* in die Geschichte von Zweifel gemündet ist – einbezieht. Der Einbruch „dieser Art von Wirklichkeit“<sup>355</sup> lässt sich anhand der Klammern festlegen: Sie markieren den Übergang von der reduzierten Realität zu Grass' erweiterter Realität. Zu dieser Realität gehört nicht nur dasjenige, was sich faktisch beweisen lässt, sondern all dasjenige, was in unserer Vorstellungskraft möglich ist: „fliegen zu können, Glas zersingen oder verschreien zu können, unsichtbar werden zu können! [...] das sind doch alles Dinge, die unsere Vorstellungskraft bevölkern, seit unser Gehirn funktioniert, die da sind und dadurch Realität sind.“<sup>356</sup> Mit dem Hineinbringen der erweiterten Realität in die „reduzierte Realität“<sup>357</sup> versucht Grass der Vorstellungskraft gerecht zu werden.

Es wäre aber falsch, ausschließlich die Parenthese als Ort, wo die erweiterte Wirklichkeit entsteht, zu bezeichnen. Obwohl sie den Prozess des ‚Einbruches‘ zu visualisieren versucht, vollzieht sich der Übergang von ‚reduzierter‘ zu ‚erweiterter‘ Wirklichkeit auch in dem Volltext:

Er [Zweifel] hat die Schule gewechselt. Das weiß ich von Dr. Lichtenstein, der in Tel Aviv wohnt und alles, was aktenkundig wurde, gesammelt hat: trockne Erlasse und Senatsprotokolle, die gestelzten Verharmlosungen eines Verbrechens, das von Beginn an Wachstum versprach und die Zukunft für sich hatte. (Als wir vom 5. bis 18. November 1971 in Israel waren, und ich mein Manuskript schon in letzter Fassung bei mir trug, sagte Erwin Lichtenstein, daß seine Dokumentation ‚Der Auszug der Juden aus der freien Stadt Danzig‘ demnächst bei Mohr in Tübingen als Buch erscheinen werde. Frau Lichtenstein, geborene Anker, sagte zu Anna: „Damals waren wir frisch verheiratet.“) (ATS, 39)

---

<sup>352</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 260-261.

<sup>353</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 265.

<sup>354</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 265.

<sup>355</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 261.

<sup>356</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 264.

<sup>357</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 264.

Im Volltext wird erwähnt, dass Zweifel die Schule gewechselt hatte. Das Ich gibt vor, die Information über seine erfundene Figur in dem realen Buch von Dr. Lichtenstein gefunden zu haben. Der Erzähler projiziert Zweifels Geschichte in Lichtensteins Buch hinein und will so ihre faktischen Umstände betonen. Die konkrete Figur Zweifel hat es zwar nicht gegeben, die Umstände aber, in denen Zweifel lebte, sind schon den Beschreibungen in dem Dokument entnommen, was dazu führt, dass Zweifel eine reale Person hätte sein können: „Auch wenn ich ihn [Zweifel] erfinden muss, es hat ihn gegeben“ (ATS, 22), erläutert der Erzähler. Den Prozess, bei dem Zweifels Geschichte faktische Konturen bekommt, erduldet auch Dr. Lichtenstein, aber auf umgekehrte Art und Weise. Der Satz „Das weiß ich von Dr. Lichtenstein“ bezieht sich auf Informationen über die fiktionale Figur Zweifel und bekommt dadurch nur in der intradiegetischen Welt einen Wahrheitsanspruch. Dr. Lichtenstein wird also von dem faktischen Bereich in den fiktionalen Bereich verstellt. Lichtensteins Buch hebt Zweifels fiktionalen Charakter auf, Zweifels fiktionale Geschichte neutralisiert Dr. Lichtensteins faktischen Charakter. Die Verschmelzung zwischen Tatsache und Fiktion gleicht die Grenze zwischen beiden aus und gibt der ‚erweiterten Wirklichkeit‘ Raum. Auch das oben analysierte längere Textfragment (ATS, 135-139, Anfang des 14. Kapitels) präsentiert mit dem gleichzeitigen Zeit-Raum ein Stück erweiterte Wirklichkeit. Obwohl Grass versucht, die Trennung zwischen Wirklichkeit und Phantasie aufzuheben<sup>358</sup>, gibt es in dem *Tagebuch* eine Tendenz, bei der Zweifel als Bezugspunkt zwischen Wirklichkeit und Phantasie fungiert. Grass bemüht sich darum, beide Bereiche ineinander zusammenschmelzen zu lassen – und dies gelingt ihm manchmal glanzvoll – öfters aber markiert Zweifel den Übergang vom Realen ins Phantastische. Eher als die Grenze zwischen beiden zu verwischen, wird sie dann hervorgehoben.

Die Parenthese erweist sich auch als beliebter Ort für den Erzähler, um über seine Geschichten zu reflektieren. So enthalten die Klammern oft Informationen über die Entstehung der Geschichte. Der Erzähler teilt zum Beispiel in Parenthese mit, dass Zweifels Geschichte auf einer Episode aus dem Leben von Reich-Ranicki basiert: „(Eine Geschichte, die mir Ranicki als seine Geschichte vor Jahren erzählt hat, blieb bei mir liegen und lebte behutsam für sich; geduldig besteht sie auf einem gesuchten Namen, auf gesichertem Herkommen, auf einem Keller für spätere Zuflucht)“ (ATS, 22). Die Parenthese erlaubt dem Leser Einblick in den Entstehungsprozess der Geschichte. Ähnliches geschieht, wenn der Erzähler parenthetisch seine Vorliebe für den Vornamen ‚Hermann‘ motiviert:

Wenige Tage nach Kleve, am 27. März, traf ein Brief der Stadt Nürnberg ein, der von einem Stadtrat im Kulturdezernat, Dr. Hermann Glaser, unterschrieben war.

---

<sup>358</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.



(Es mag sein, daß er mich beeinflusst hat, Zweifel, der eigentlich Ott hieß, mit Vornamen Hermann zu nennen.) (ATS, 10)

Der Ich-Erzähler bewertet seine Reflexionen über das Entstehen seiner Geschichten als genau so wichtig wie die Geschichte an und für sich, und macht sie daher zum Teil des Endergebnisses. So wird der Prozess des Erzählens betont: Das Schreiben des Romans ist mehr als eine reine Schreiarbeit, auch die Denkprozesse, die dem Schreiben vorangehen, sind für das und in dem Endprodukt wichtig. Beide Arbeitsphasen können nicht ohne Weiteres voneinander getrennt werden, die Reflexionen sind noch während des Schreibens für den Erzählverlauf von wesentlicher Bedeutung. So stellt die Motivierung für den Vornamen ‚Hermann‘ die Fortwirkung von früheren Überlegungen und Entscheidungen in dem ‚Jetzt‘ dar. In dieser Hinsicht ist es auffallend, dass die Parenthese „(Es mag sein, daß er mich beeinflusst hat, Zweifel, der eigentlich Ott hieß, mit Vornamen Hermann zu nennen.)“ (ATS, 10) die *consecutio temporis* der Textpassage, in der sie erscheint, durchbricht. Auch im folgenden Textfragment wird parenthetisch ein Ereignis erwähnt, dass sich erst nach den Ereignissen in dem Hauptsatz vollzogen hat:

Ein Städtchen Kinder, von mittelalterlichem Zuschnitt, dem sich die Industrie nur zögernd zu nähern wagt. Als ich am Nachmittag einen Betrieb besichtigte, in dem Stoppuhren montiert werden, fand das anschließende Gespräch mit dem Betriebsrat in einem Raum statt, an dessen Wänden die Fotos bekannter Kurzstreckenläufer gerahmt hingen. Die Widmungen der Sprinter – darunter Asse wie Harry und Fütterer – lobten die Schnecklinger Stoppuhren und nannten deren Ruf „international“.

(Als es soweit war, verzeichneten wir einen sozialdemokratischen Stimmengewinn von 4,8 Prozent. Wir sprangen nicht, sondern glitten von 20,3 auf 25,1; Schnecklingen macht sich.) (ATS, 48)

Die Parenthese enthält Informationen, die der Erzähler unmöglich im Moment seiner Rede in Schnecklingen in seinem Sudelbuch notiert haben kann, denn sie verweisen auf die Wahlen von Ende September 1969, die erst einige Monate nach der Rede stattfanden. Während das *Tagebuch* vor Rückschau und Vorgriffen birst, findet der Erzähler es notwendig, einige davon einzuklammern. Es hat den Anschein, als ob der Erzähler dadurch, dass er zwischen Klammern auf einstige oder kommende Ereignisse hinweist, die Chronologie der Geschichte durchbrechen will. So stellt er bewusst Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft nebeneinander, entwickelt seine Ideen über eine möglich vierte Zeit, und untergräbt die Fiktion einer chronologisch strukturierten Geschichte.

Die Durchbrechung der *consecutio temporis* bringt (noch) eine narratologische Schicht mit sich. Der Erzähler behauptet, „so lange der Wahlkampf dauert und Kieslinger Kanzler ist“ (ATS, 16) zu erzählen. Während des Wahlkampfes gelang es dem Erzähler nicht, alles simultan mit dem Ereignen zu notieren, und daher muss er öfters „nachträglich“ Geschehnisse hinzufügen, einem Verfahren, mit dem der Erzähler sich vor allem in dem

14. Kapitel beschäftigt, wie er auch selbst ankündigt: „Dort [in Böhmen] will ich Pilze sammeln, eine neue Rede schreiben, in mein Sudelbuch nachträglich Fußnoten setzen und mir Zweifel ausdenken“ (ATS, 139, vgl. auch ATS, 135-145). In diesem ‚Nachtragen‘ sieht der Erzähler die Aufgabe des Schriftstellers: Er muss Nachträgliches in die Gegenwart hineinschreiben und so „gegen die verstreichende Zeit“ (ATS, 148) schreiben. Dieses Verfahren, das der Erzähler in seinem Sudelbuch glanzvoll anwendet, wird mittels der Klammern auch auf der Ebene des *Tagebuches* angewendet. Das *Tagebuch*, wie es in seiner finalen Form präsentiert wird, wird nicht während des Wahlkampfs geschrieben, obwohl der Text anderes vorgibt. Die Skizzen des Erzählers werden erst zwischen 1969 und 1971 in das *Tagebuch* umgesetzt. Vor allem das letzte Kapitel des Romans, das 1971 spielt<sup>359</sup>, weist darauf hin, und auch die Klammern geben Einblick in diese Umsetzung. Viele der Parenthesen sind Mitteilungen des Erzählers, die er im Nachhinein seinem Sudelbuch hinzugefügt hat. Es gibt also den Erzähler der Skizzen und die finale Erzählinstanz, die am Ende Regie führt. Auf struktureller Ebene betonen die Klammern die verschiedenen Phasen im Schreibprozess und heben die Mehrschichtigkeit des Schreibens hervor. Überdies zeigen sie, wie der Erzähler mit den nachträglichen Hinzufügungen dafür sorgt, dass Vergangenes nicht ohne Weiteres abgeschlossen werden kann. In dem *Tagebuch* schreibt der Erzähler mit Hilfe der Klammern gegen die verstreichende Zeit.

### 5.1.5 Schlussfolgerungen

1984 maß Neuhaus dem Roman *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* eine Achsenposition bei, weil er ihn als Verbindung zwischen zwei Schreibperioden von Grass betrachtete. Auch mit Blick auf Grass' gesamtes Œuvre bleibt es gerechtfertigt, das *Tagebuch* als ein Achsenroman zu bewerten. Es hat sich herausgestellt, dass im *Tagebuch* die Entwicklung einiger für Grass' Poetik wichtiger Konzepte einen Anfang nimmt. Am auffallendsten ist die Anwendung eines Autor-Ich als Erzähler. Dieser Erzähler wird fast zwanzig Jahre in dem Vordergrund von Grass' Romanen stehen. Das *Tagebuch* ist Grass' erster Roman, in dem er zugleich drei verschiedenen Themen, die im Prinzip nichts miteinander zu tun haben, bis zu einer Einheit verknüpft. Die Anwesenheit der Kinder in den verschiedenen Themen und die Anspielungen auf die Schnecke, die sich gleichfalls in den drei themati-

---

<sup>359</sup> Am Anfang des Romans erwähnt der Erzähler das Alter seiner Kinder: „gegensätzlich geratene Zwillinge, Franz und Raoul, elf – ein Mädchen, Laura in Hosen, acht – und Bruno, immer motorisiert, vier, der wider Erwarten als Dreijähriger nicht aufhören wollte zu wachsen.“ (ATS, 8) Am Ende des Romans wiederholt der Erzähler dies und weist auf die vergangenen zwei Jahre hin: „Jetzt sind Franz und Raoul vierzehn, Laura zehn, Bruno sechs Jahre alt.“ (ATS, 299) Daraus lässt sich schließen, dass das letzte Kapitel 1971 spielt.

schen Komplexen befindet, sorgen dafür, dass die drei verschiedenen Geschichten als eine Einheit wirken. Vor allem in *Der Butt* und *Die Rättin* wird die Mehrschichtigkeit weiter vertieft. Auch die Vergegenkunft, die Grass erst in *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* zum ersten Mal buchstäblich erwähnt, findet in dem *Tagebuch* einen ersten vorsichtigen Ansatz. Gleiches gilt für die Strukturhomologien, die vor allem ab *Der Butt* in großem Maße vorfindlich sind und die in *Ein weites Feld* und *Grimms Wörter* sogar das grundlegende strukturelle Prinzip der Romane bilden. Wichtig zu bemerken ist, dass der Gebrauch der poetologischen Konzepte – Mehrschichtigkeit, Vergegenkunft, Strukturhomologie – in dem *Tagebuch* motiviert wird, und dass die Konzepte erläutert werden. Im Moment, wo die Konzepte sich weiter entwickelt haben, werden sie ohne Erläuterung angewendet, was die Erzählstruktur in weiteren Romanen im Vergleich zum *Tagebuch* komplexer und direkter macht.

Das Gleiche gilt für die Tagebuchform, die in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (zum Teil) als Rechtfertigung für die Zentralstellung der eigenen Person fungiert. Wenn wir die Tagebuchform in der Entwicklung der Erzählstruktur durch Grass' Werke hindurch betrachten, dann wird deutlich, dass sie, genau wie die Anwesenheit der Kinder als Adressaten, als ein Filter funktioniert. Nicht an erster Stelle für die Vermittlung der Informationen, sondern für die Anwendung seines Autor-Ich. Während Grass in den Romanen *Der Butt*, *Die Rättin* und vor allem in *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* das Autor-Ich frei einsetzt und in seinem letzten Roman *Grimms Wörter* sogar ohne Beiwerk in der Ich-Form redet, braucht der Autor in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* den Rahmen der Tagebuchform und die Fragen der Kinder, um die Zentralstellung der eigenen Person verantworten zu können. Genau wie die Anwesenheit der Kinder verleiht die Tagebuchform dem Roman eine Indirektheit dem Leser gegenüber. Die Indirektheit mildert in dem *Tagebuch* erzähltechnische Elemente – wie den unfertigen Charakter, die Vermischung von Erzähler und Figur und die manchmal unlogische Verknüpfung verschiedener Erzählebenen –, weil sie in der Geschichte, die das Ich seinen Kindern erzählt, eingeschachtelt sind. In den folgenden Romanen sind diese Elemente ebenfalls vorfindlich, werden aber weniger motiviert angewendet, so dass sie an Direktheit gewinnen.

In dem *Tagebuch* gibt es mehrere intratextuelle figürliche und narratoriale Story-Metalepsen, die auf die Figur Zweifel Bezug nehmen. Sie ergeben eine Annäherung zwischen dem Erzähler und der Figur Zweifel. Die Annäherung zwischen beiden kreiert einen Zeit-Raum, der aus der Geschichte zu fallen scheint: Er gehört weder eindeutig der Geschichte von Zweifel noch der Geschichte des Ich. Stattdessen wird ein Zeit-Raum kreiert, in dem es gleichzeitig 1940 und 1969 ist. Die Gleichzeitigkeit hat auch einen Einfluss auf den Status der Figur Zweifel: Während es zuerst eine Tendenz gab, bei der Zweifel in der extradiegetischen Welt auf das Prinzip Zweifel hinwies und Zweifel in der intradiegetischen Welt die Figur Zweifel war, sorgt die Gleichzeitigkeit dafür, dass nicht mehr zwischen den beiden Bedeutungen von Zweifel unterschieden werden kann. Zweifel ist in dem gleichzeitigen Zeit-Raum Prinzip und Figur zugleich.

Die Metalepsen stellen einen Schritt in der Entwicklung der Figur Zweifel und in der Entwicklung des Ich dar. Was Zweifel betrifft, gelangt seine Verselbstständigung als Figur in den intratextuellen Metalepsen Ausdruck. Am Anfang der Geschichte ist Zweifel als Figur eine vage Erscheinung; der Erzähler, der noch dabei ist, sich Zweifels Äußeres auszudenken, beweist dies. Je mehr Zweifel als Figur feste Konturen bekommt, desto mehr Entscheidungskraft hat er in seiner Geschichte. Gegen Mitte des Romans ist er im Stande, sich in dieselbe Welt seines Schöpfers zu begeben, und beim Ende des Romans gelingt es ihm sogar, dem Willen seines Autors zu entfliehen. Die Verselbstständigung von Zweifel geht mit einer Abnahme seiner Eigenschaft, alles anzuzweifeln, einher. Dies wird am Ende von dem Erzähler bestätigt, wenn er sagt, dass Zweifel jetzt wieder Ott heißt (vgl. ATS, 287).

Die Metalepsen stellen gleichfalls eine Entwicklung des Erzählers dar. In den Annäherungen zwischen dem Ich und der Figur Zweifel identifiziert sich das Ich mit Zweifel als Prinzip und eignet sich dieses Prinzip (teilweise) an. Die Abnahme des Zweifels bei der Figur verläuft parallel mit einer Zunahme von dem Zweifel des Ich. Darüber hinaus will das Ich sich über die Annäherungen mit seiner Figur auf dieselbe Ebene stellen, um so der eigenen Figurwerdung, die über Grass' ganzes Œuvre verläuft, einen Anfang zu geben. Die Geschichte von Zweifel erzählt also an erster Stelle über das Schicksal der Danziger Juden während des Zweiten Weltkrieges. Überdies stellt sie die Entwicklung und die Zunahme des Zweifels von dem Erzähler dar und gibt so eine Erklärung für die nicht-ablassende Skepsis des Ich, die ihren Ursprung in einer Zeit, in der Skepsis und Fragen ausgefallen waren, findet.

Der Klammergebrauch steht in einer engen Beziehung zu der Anwendung von Metalepsen. Die Klammern enthalten Informationen, die das Ich seinen Sudelbuchnotizen in einer zweiten Schreibphase hinzugefügt hat. Dadurch weisen die Klammern öfters auf Ereignisse hin, die sich erst nach der Wahl Ende September 1969 ereignet haben. Die Klammern reflektieren die verschiedenen Phasen des Schreibprozesses und betonen, dass die Vergangenheit offen bleiben muss: Das Ich schließt seine Geschichte 1969 nicht ab, sondern ergänzt sie mit neuen Bemerkungen zwischen Klammern und lässt sogar Raum für Korrektur.

Weiter sind die Klammern für die Realisierung von Grass' erweiterter Wirklichkeit konstitutiv. Die Parenthese erweist sich öfters als beliebter Ort, um den Anfang von der reduzierten bis zur erweiterten Wirklichkeit oder *vice versa* zu markieren. Eher als die Grenze zwischen den beiden Bereichen zu verwischen, wird sie von den Klammern visuell hervorgehoben. Die subtile Verschmelzung findet aber nicht nur mittels der Klammern statt. Wie ich dargelegt habe, gibt es auch im Volltext öfters Verwischungen zwischen faktischen und fiktionalen Informationen. Hierbei erweist sich aber, dass die Figur Zweifel als Bezugspunkt zwischen den beiden Bereichen fungiert, so dass sie der Spaltung, statt sie aufzuheben, Nachdruck verleiht.

## 5.2 *Der Butt*

### 5.2.1 Einführendes

Der Publikation von Grass' neuestem Roman *Der Butt* wurde damals sehnsüchtig entgegengesehen. *örtlich betäubt* und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* hatten die seit Grass' ersten Werken sehr hohen Erwartungen des Publikums nicht erfüllt. Es schien, als ob der Autor Grass im Hintergrund verschwunden, der Politiker Grass in den Vordergrund getreten sei. *Der Butt* knüpft sowohl topografisch als auch thematisch und formal an die *Danziger Trilogie* an. Grass kehrt wortwörtlich zu seinem Ursprung zurück und erzählt in *Der Butt* die Geschichte der Menschheit von der Jungsteinzeit bis in die 1970er Jahre, wobei Danzig als ‚Nabel der Welt‘ fungiert. Das literarische Danzig bedeutet mehr als der geografische Ort: Es wird, gerade wegen seiner fiktiven, ‚zeitenüberspringenden‘ und transkulturellen Prägung, eine Realität, die die Geschichte der historischen Stadt, die einst so ruhmreich war, neu zu beleben versucht. Darüber hinaus wird die Stadt Danzig in *Der Butt* zum „literarischen Fixpunkt“, der „spekulativ genug ist, um jegliches Weltgeschehen zu bündeln“ (EuR III, 455): Aus der Mikroperspektive der Stadt versucht *Der Butt* die Makrogeschichte des Menschengeschlechts zu erzählen. Auch die Komposition des Werkes und die Schreibweise erinnern an die *Danziger Trilogie*: eine narrative Mehrschichtigkeit, ein überladener Schreibstil, possenhafte Episoden und ein ingenióser Gebrauch von Ironie, Sarkasmus und Parodie prägen das Werk. Ursprünglich wollte Grass die Entwicklung der Ernährung beschreiben, ein „erzählendes Kochbuch“, wie der Erzähler in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* es nannte: „Bevor ich mal alt bin und womöglich weise werde, will ich ein erzählendes Kochbuch schreiben, über 99 Gerichte, über Gäste und Menschen als Tiere, die kochen können, über den Vorgang Essen, über Abfälle...“ (ATS, 187). Darüber hinaus will *Der Butt* die Geschichte der Menschheit, die ‚wirkliche‘ und nicht die in sogenannten offiziellen Geschichtsbüchern vorzufindende verlogene Geschichte, erzählen. Über die Vorbereitung des Romans sagt Grass Folgendes:

Dabei stieß ich auf einen weiteren in unserer Geschichtsschreibung aufgesparten Teil: auf den anonymen Anteil der Frauen an diesem Teil der Geschichte [der Ernährungsentwicklung], als Köchin, als Hausfrau, als diejenige, die in erster Linie bei Revolutionen in der Ernährungsstruktur, z. B. in der Ablösung der Hirse durch die Kartoffel, die bedeutsame Rolle spielt.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Arnold, ‚Gespräche mit Günter Grass‘, 30-31.

Vor allem die Frauen seien Trägerinnen der Ernährungsentwicklung gewesen, das entsprechende Kapitel ist aber in der offiziellen Historiografie nicht mitgeschrieben worden. Dieser „aufgesparte[.] Teil“ brachte eine neue Thematik mit sich: Neben der Ernährungsgeschichte wollte Grass die Rolle der Frau und die Verhältnisse zwischen Männern und Frauen im Verlauf der Geschichte zum Thema machen. *Der Butt* verwebt beide Gegenstände – Ernährung und Geschlechterrollen – und erzählt tatsächlich eine eigensinnige, bisweilen höchst sarkastische Geschichte über 5000 Jahre Ernährungsentwicklung und Mann-Frau-Verhältnisse. Grass setzt dazu ein zentrales Erzähl-Ich ein, das sich in jede Epoche hineinversetzt und über damalige Geschehnisse berichtet. In jeder Epoche steht ihm eine Köchin zur Seite. Ausgangspunkt und strukturgebendes Merkmal des Romans ist das Märchen *Von dem Fischer und seiner Frau*. Der sprechende Plattfisch aus dem Märchen – der titelführende Butt – tritt in der Geschichte als Berater der ‚Männersache‘ auf und wird deshalb vor ein Tribunal von Frauen – das Feminal – geschleppt. Der Butt muss für die historische Unterdrückung der Frau Rechenschaft ablegen. Die historischen Köchinnen werden als Fälle vor dem Feminal verhandelt. Rasch stellt sich heraus, dass die Frauen, mit denen das zeitgenössische Ich in Beziehung steht, nicht von den Anklägerinnen besprochen werden. Das Leben von Billy und Maria, der zehnten und elften Köchin, wird dadurch nicht durch den Butt, sondern nur durch das Ich vermittelt. Um seine Freiheit zurückzugewinnen wechselt sich der Butt das Lager und will nur noch die Frauen beraten. Am Ende wird er von den Frauen freigelassen und verschwindet symbolisch ins Meer: *Der Butt* hört bei seinem Anfang auf. ‚Nichts hat sich geändert‘, ist die pessimistische Schlussfolgerung des Romans.

Der Roman wurde von Rezensenten über alle Maße gelobt, aber er war auch Gegenstand heftiger Kritik.<sup>361</sup> Hellmuth Karasek simplifiziert den Roman in *Der Spiegel*:

Graß, der Ideologien scheinbar ungerührt in seinem großen Kochtopf zu einem blasenwerfenden Brei verkocht, verbreitet dann doch (aus epischer Not und Notwendigkeit?) den wohligen Stallgeruch und Küchendampf von der guten alten Zeit, wobei ein dicker Arsch, ein lauter Furz, ein satter Rülps mehr sagen als alle Argumente.<sup>362</sup>

Rolf Michaelis äußert sich in *Die Zeit* positiver:

---

<sup>361</sup> Für einen ausführlichen Überblick der Buttrezeption bis zum 1983 verweise ich auf: Gerd Labrousse, ‚Günter Grass‘ *Der Butt* und seine Rezipienten‘, *Studia Germanica Posnaniensia*, (1983), 79-97.

<sup>362</sup> Hellmuth Karasek, ‚Nora – Ein Suppenheim‘, *Der Spiegel*, (8. August 1977). <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40763922.html> (zuletzt herangezogen am 3. Februar 2016). Durrani bemerkt ironisch, dass viele Kritiker es angemessen finden, literarische Terminologie durch kulinarisches Vokabular zu ersetzen. Vgl. Durrani, ‚Here comes everybody. An Appraisal of Narrative Technique in Günter Grass‘ *Der Butt*‘.

Schon lang nicht mehr so Schönes gelesen. Ein Buch, mit dem man lange leben kann. Mit diesem Roman, nach dem sprechenden Plattfisch des Märchens benannt, geht es einem wie mit Menschen: Man hört zu, hört auch mal weg, ist glücklich und mal ärgerlich.<sup>363</sup>

Er schlussfolgert: „So zärtlich, so liebevoll, so den Menschen und seine Handarbeit respektierend ist selten geschrieben worden.“<sup>364</sup> Hans Scholz rühmt in seiner Rezension die „dämonische Genialität des Erzählers“.<sup>365</sup> Andere Stimme kritisieren das Übermaß. So schreibt Marcel Reich-Ranicki, der Roman sei zwar außergewöhnlich, dennoch enttäuschend, denn „er will zu viel und leistet zu wenig“.<sup>366</sup> Einstimmig werden Grass' Sprachgewalt, sein Bilderreichtum und sein Vokabeleinsatz gepriesen.

Nicht nur von Rezensenten, sondern auch von Grassforschern hat der Roman viel Aufmerksamkeit bekommen. Was die Thematik des Romans betrifft, gibt es ein besonderes Interesse an dem Verhältnis zwischen Mythos und Historie<sup>367</sup>, an den intertextuellen Bezügen mit dem Märchen *Von dem Fischer und seiner Frau*<sup>368</sup>, an dem Vatertagkapitel<sup>369</sup> und an dem Mann-Frau-Konflikt.<sup>370</sup> Aus feministischer Ecke wurde der Roman komplett verrissen. So schreibt Marieluise Janssen-Jurreit:

---

<sup>363</sup> Rolf Michaelis, ‚Mit dem Kopf auch den Gaumen aufklären‘, *Die Zeit*, (19. August 1977) <http://www.zeit.de/1977/34/mit-dem-kopf-auch-den-gaumen-aufklaeren> (zuletzt herangezogen am 4. September 2015).

<sup>364</sup> Michaelis, ‚Mit dem Kopf auch den Gaumen aufklären‘ <http://www.zeit.de/1977/34/mit-dem-kopf-auch-den-gaumen-aufklaeren/seite-6> (Herangezogen am 4. September 2015).

<sup>365</sup> Hans Scholz, ‚Pomuchel, Pomorschen und Danzig Allerlei‘, *Der Tagesspiegel*, (7. August 1977).

<sup>366</sup> Marcel Reich Ranicki, ‚Von dem Grass und synen Fruen‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (13. August 1977).

<sup>367</sup> Vgl. Edward Diller, ‚Raw and Cooked, Myth and Märchen‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 91-105; Scott H. Abbott, ‚The Raw and the Cooked: Claude Lévis-Strauss and Günter Grass, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 107-120; Otto F. Best, ‚On the Art of Garnishing a Flounder with „Chestnuts“ and Serving it up as Myth‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 135-149; Friedrich Ulfers, ‚Myth and History in Günter Grass' *Der Butt, Adventures of a Flounder*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 32-42.

<sup>368</sup> Vgl. Walter Filz, ‚Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in *Butt und Rättin*‘, *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1988), 93-100; Manfred Jürgensen, *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, (Stuttgart: Klett, 1985), 166-177; Hanne Castein, ‚Grass and the Appropriation of the Fairy-Tale in the Seventies‘, *Günter Grass' Der Butt. Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (Oxford: Clarendon, 1990), 97-108.

<sup>369</sup> Vgl. John Reddick, ‚Günter Grass's *Der Butt* and ‚the Vatertag Chapter‘, *Oxford German Studies*, 14, (1983), 143-158; Noel L. Thomas, ‚Günter Grass's *Der Butt*: History and the Significance of the eighth Chapter (Vatertag)‘, *German Life and Letters*, 33, 1 (1979), 75-86.

<sup>370</sup> Vgl. Peter Prochnik, ‚Male and Female Violence in *Der Butt*‘, *Günter Grass' Der Butt. Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (Oxford: Clarendon, 1990), 153-167; Sandford, ‚Men, Women and the ‚Third Way‘, *Günter Grass' Der Butt*, 169-186; Ruth K. Angress, ‚*Der Butt*: A Feministic Perspective‘, *Adventures of a Flounder*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 43-50.

*Der Butt* ist unter dem Anspruch, ein frauenfreundliches Buch zu sein, ein extrem frauenfeindliches, uneinsichtiges Buch, das nicht auf Analyse, Aufklärung, sondern auf Schauereffekte setzt und bürgerliches Publikum durch neue Tabubrüche faszinieren will. Vitalitätsprotzerei, grobianische Sprache, Furzen und Rülpsen, das ganze Panoptikum einer vorindustriellen Welt wirken wie eine Zirkusvorstellung, nicht wie eine geschichtliche Bilanz der Geschlechterbeziehung.<sup>371</sup>

Meiner Meinung nach übersieht eine derartige Kritik die Ironie, mit der sowohl Mann als auch Frau geschildert werden; nicht nur die Frau, sondern auch der Mann wird klischeehaft, stereotyp und eindeutig dargestellt.<sup>372</sup> Darüber hinaus geht die feministische Kritik an der mehrschichtigen Struktur des Romans und an den verschiedenen Perspektiven, die die Mehrschichtigkeit mit sich bringt, vorbei. Julian Preece sagt in seinem Aufsatz ‚Sexual-Textual Politics: The Transparency of the Male Narrative in *Der Butt* by Günter Grass‘ (1995) darüber Folgendes:

The mistake that feminist critics and reviewers seem to make is to take the text as a whole and the individual examples they cite literally, thus missing the symbolic meaning and ignoring the multiple ways in which Grass undermines the account of his male narrator, allowing his assumptions to be challenged, if not corrected.<sup>373</sup>

Grass nimmt den Bericht des männlichen Erzählers auf multiple Weise auseinander. So wird dem Feminal, das verschiedene Strömungen innerhalb des Feminismus in den 1970er Jahren tatsächlich verspottet, die Geschichte des Buttes gegenübergestellt. Seine Geschichte beleuchtet die männlichen Machtstrukturen (manchmal zwar äußerst ironisch) und zeigt, wie diese zu nichts geführt haben:

Ich werde dir nicht helfen können, mein Sohn. Nicht einmal mäßiges Bedauern könnte ich dir entgegenbringen. Alle Macht, die ich dir verliehen habe, hast du mißbraucht. Anstatt dein dir vergebliches Recht fürsorgend geltend zu machen, ist dir Herrschaft zur Unterdrückung, ist dir Macht zum Selbstzweck mißraten. Während Jahrhunderten blieb ich bemüht, deine Niederlagen zu vertuschen, dein jämmerliches Versagen als Fortschritt zu deuten, deinen nun offenbaren Ruin mit Großbauten zu verstellen, mit Symphonien zu übertönen, in Tafelbildern auf Goldgrund zu schönen, in Büchern mal humorig, mal elegisch, notfalls nur ge-scheit wegzuschwätzen. (B, 190)

---

<sup>371</sup> Marieluise Janssen-Jurreit, ‚Tragische, kaputtte Endzielmänner‘, *Die Weltwoche*, (17 August 1977).

<sup>372</sup> Vgl. dazu Sandford, ‚Men, Women and the ‚Third Way‘, 169-186; Preece, ‚Sexual-Textual Politics: The Transparency of the Male Narrative in *Der Butt* by Günter Grass‘, *The Modern Language Review*, 90, 4 (1995), 955-966.

<sup>373</sup> Preece, ‚Sexual-Textual Politics‘, 958.



Obwohl der Butt den Männern im Verlauf der ganzen Geschichte den Rat gegeben hat, sich emporzuarbeiten und sich die weibliche Macht abzuschütteln, beleuchtet er dem Feminal gegenüber die Kehrseite der Medaille und zeigt, wohin die männliche Herrschaft geführt hat. Der Flachfisch hat eine äußerst ambige Rolle: Er ermutigt zum Patriarchat und schildert zugleich die negativen Folgen seiner Ratschläge. So kontert er die stereotype und ironische Darstellung des während des Feminals zur Schau gestellten Feminismus.

Eine andere Methode, um die Berichterstattung des Erzählers zu unterminieren, ist die Thematisierung des Schreibprozesses: Der Text erscheint nicht als fertiger Text, so dass in dem Text Raum für Kritik und Korrektur bleibt, wie folgendes Beispiel illustriert: „Was nun, Butt? Steht alles nun auf Papier [...] Bin ich entlastet nun? An Schuld leichter? Und die restliche Schande?“ (B, 134) Ohne eine Antwort des Buttes abzuwarten, repliziert das Ich, dass seine Schreibarbeit noch nicht abgelaufen sein kann, „denn als wir zwangsgetauft christlich wurden, vermehrte sich nur die Sünde. [...] Woran ich mich nicht erinnern will, aber ich muß.“ (B, 134-135) Die Thematisierung des Schreibens macht deutlich, dass das Ich unmöglich zu schreiben aufhören kann, so lange es seine Schuld nicht ausformuliert hat. Zugleich implizieren die Bemerkungen des Ich die Frage, ob es überhaupt möglich ist, seine Schuld in Worte zu fassen.

Grass' Motto „Ich, das bin ich jederzeit“ (B, 9) hat die Phantasie verschiedener Forscher dermaßen beflügelt, dass sie sich an eine Analyse der narrativen Instanz herangewagt haben. Gertrud Bauer Pickar bezeichnet die narrative Instanz als einen „prismatic narrator“.<sup>374</sup> Sie identifiziert ein narratives Bewusstsein, das sich in verschiedene Instanzen aufteilt: die historischen Protagonisten, den Protagonisten des fiktionalen Präsens und eine „personalized authorial voice“<sup>375</sup>, die sich aus einer dem Roman nachdatierter Zeit einmischt. Pickar ist eine der wenigen Forscher, die auch die nach dem Schreiben kommentierende Stimme als Erzählinstanz erkannt hat. Stern bezeichnet das Ich in *Der Butt* als „the embodiment of the spirit of narration, [who] can at any time take multiple forms, who can often live in uneasy alliance or open conflict“.<sup>376</sup> Obwohl die Behauptung nicht grundsätzlich unsinnig ist, ist sie der Komplexität der narrativen Situation in *Der Butt* nicht gerecht und liefert keine erhellenden Informationen über die Erzählstruktur. Patrick O'Neill hebt fünf narratologische Ebenen hervor. Auf der ersten Ebene wird das zentrale Geschehen, die historischen Mann-Frau-Verhältnisse, während des Feminals durch den Butt vermittelt. Die zweite Ebene enthält den Erzähler, der die Geschichte seiner Frau erzählt. Auf der dritten Ebene richtet sich der Erzähler an den

---

<sup>374</sup> Gertrud Bauer Pickar, 'The Prismatic Narrator: Postulate and Practice', *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS Press, 1983), 55-74.

<sup>375</sup> Pickar, 'The Prismatic Narrator', 55.

<sup>376</sup> Stern, 'Der Butt as an Experiment in the structure of the Novel', 52.

Leser, der bisweilen fiktionalisiert wird und sich auf derselben Ebene wie Ilsebill befindet. Auf der vierten Ebene spricht ein semifiktionalisierter Günter Grass seinen Leser an, und die fünfte Ebene enthält das lyrische Ich. Der namenlose Erzähler, der sich im Laufe der Geschichte ein Dutzend Identitäten annimmt, ist der verbindende Faktor zwischen den Ebenen.<sup>377</sup> O'Neill listet die Ebenen einfach auf und gibt der dritten und vierten Ebene kaum konkrete Gestalt. Helmut Koopman unterscheidet zwischen einem erzählenden Ich und einem erzählten Ich.<sup>378</sup> Obwohl eine solche Einteilung verführerisch ist – das erzählende Ich präsentiert sich tatsächlich als die organisierende und kontrollierende Instanz –, wird sie der Gleichzeitigkeit und der proteischen Eigenschaft des Ich nicht gerecht. Auch das aktuelle Ich ist letztendlich eine der Fraktionen des allgegenwärtigen Ich. Osman Durrani unterscheidet ebenfalls zwischen „the narrator-in-charge (the author who tells the stories) and his subjects, the ‚episodic‘ narrators or simple *Ichs* within the stories.“<sup>379</sup>

Die Vielheit und Allgegenwart des Erzählers wird in der Forschung zwar anerkannt, die meisten Forscher versuchen dennoch, eine Hierarchie von Erzählern darzustellen, und negieren so das Mantra „Ich, das bin ich jederzeit“. Darüber hinaus geht die Forschung bisher an einem organisierenden Bewusstsein vorbei, das sich zeitlich von dem multiplen Erzähler abgrenzt. Nur bei Pickar ist die Rede von einer „personalized authorial voice“. Sie erläutert, dass die Stimme sich aus einer dem fiktionalen Zeitrahmen des Romans nachdatierten Zeit einmischt. Das Romanerzählen wird in der Tat nachher kommentiert, ich bin aber nicht mit Pickars Situierung dieser Stimme einverstanden: Sie behauptet, dass die „personalized authorial voice“ nur ein Mal im Roman auftaucht, nämlich wenn das Ich auf eine Reise hinweist, die Ilsebill nach der Geburt der Tochter unternommen hat (vgl. B, 347).<sup>380</sup> Meiner Meinung nach entfaltet sich diese Stimme in den in *Der Butt* allgegenwärtigen Klammern. Die ‚nachdatierte Stimme‘ wird später in der Analyse ausführlicher diskutiert.

Was die Chronologie der Ereignisse betrifft, bemerkt Koopman, dass die traditionelle Aufeinanderfolge der Zeit in *Der Butt* nicht zutrifft. Er behauptet: „one cannot talk any more about a chronologically narrated story. Even when, seen from the outside, it is told as usual.“<sup>381</sup> Das allgegenwärtige Ich, „the narrating I“, verleiht dem Roman eine Gleichzeitigkeit. Die Allgegenwart der narrativen Instanz ‚Ich‘ sorgt dafür, dass die Geschichte

---

<sup>377</sup> Patrick O'Neill, ‚The Sheherazade Syndrome: Günter Grass' Meganovel *Der Butt*‘, *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass's Der Butt*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 1-15, 11.

<sup>378</sup> Helmut Koopman, ‚Between Stone Age and Present or the Simultaneity of the Nonsimultaneous: The Time Structure‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS Press, 1983), 75-89.

<sup>379</sup> Durrani, ‚Here comes everybody‘, 815. [Hervorhebung im Original]

<sup>380</sup> Pickar, ‚The Prismatic Narrator‘, 70.

<sup>381</sup> Koopman, ‚Between Stone Age and Present‘, 79.

gleichzeitig vorwärts und rückwärts erzählt wird und dass die Steinzeit in die gegenwärtigen Geschichten hineinfließt. Darüber hinaus gibt es im zweiten Monat eine Vorschau auf das Ende des Romans:

[a]nd that is not because it is an old epic technique to anticipate *in nuce* the end at the beginning. Between these two passages it is made clear to the reader that the beginning and end of the story, at least in the narrator's consciousness, are not to be separated, since they are to a certain extent concomitantly present.<sup>382</sup>

In diesem „narrative continuum“<sup>383</sup> unterscheidet Koopmann vier Ordnungssysteme: die Schwangerschaft von Ilsebill, das Feminal, die ‚Kopfgeburt‘ des Erzählers und die Geschichte der Menschheit. Die ersten drei Systeme beschränken sich auf neun Monate, während die Geschichte der Menschheit grob geschätzt 5000 Jahre umfasst, dennoch in dem Zeitraum der neun Monate dargestellt wird.<sup>384</sup> Anke Burkhardt differenziert ähnliche Ordnungssysteme im Roman, sie bezeichnet das Schreiben des Romans – die Kopfgeburt – aber nicht als solches. Weiter macht sie darauf aufmerksam, dass die Schwangerschaft und das Feminal nicht komplett parallel verlaufen: Das Feminal fängt zwei Monate vor der Schwangerschaft an.<sup>385</sup> Joyce Crick gewährt eine grundsätzliche lineare Bewegung in dem Roman, differenziert daneben zwischen zyklischen, suspensiven, synchronischen und disruptiven temporalen Strukturen.<sup>386</sup> Sie versucht aber auch zeitliche Parallelen – oder Differenzen – zwischen den Ereignissen in den Monaten und der Aufeinanderfolge von Geschehnissen im Leben des Autors herauszuarbeiten. Wenn sich auch Parallelen erkennen lassen, sie geben uns über die Struktur keine neuen Informationen. Laut Crick springen drei Abschnitte in *Der Butt* ins Auge: das Vasco da Gama-Kapitel, die Episode über Maria und Jan und der achte Monat.<sup>387</sup> Die Fragmente fallen besonders auf, weil sie die Struktur des Romans durchbrechen würden. Cricks Analyse beruht meiner Meinung nach auf zwei Missverständnissen. Erstens geht sie davon aus, dass der temporale Rahmen der neun Monate Schwangerschaft strikt sei. Zahlreiche

---

<sup>382</sup> Koopmann, ‚Between Stone Age and Present‘, 75.

<sup>383</sup> Koopmann, ‚Between Stone Age and Present‘, 79.

<sup>384</sup> Vgl. Koopmann, ‚Between Stone Age and Present‘, 79–80.

<sup>385</sup> Anke Burkhardt et al., ‚Geschichten zur Geschichte. Zum neuen Roman von Günter Grass *Der Butt*‘, *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 81–90, 83. Burkhardt et al. behaupten auch, dass das Feminal einen Monat länger als die Schwangerschaft dauert. Dies ist aber nicht der Fall. Gerade nachdem die Frauen den Butt ins Meer freigelassen haben, bekommt der Erzähler ein Telegramm: „Geburt steht bevor“ (B, 681). Feminal und Schwangerschaft finden gleichzeitig ein Ende.

<sup>386</sup> Joyce Crick, ‚Future Imperfect: Time and the Flounder‘, *Günter Grass' Der Butt. Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady et al., (Oxford: Clarendon, 1990), 33–49.

<sup>387</sup> Vgl. Crick, ‚Future Imperfect: Time and the Flounder‘, 41, 45–46.

andere Textstellen situieren sich aber auch nicht innerhalb der neun Monate Schwangerschaft. Zweitens zieht sie textexterne Elemente – Grass' Indienreise zum Beispiel – heran, um anhand der Diskrepanz zwischen textinterner Datierung und textexternem Geschehniss die Unterbrechungen im Verlauf von *Der Butt* zu erklären. Dass Grass' Schreiben auf autobiografischem Material basiert, ist keine Neuigkeit. Es ist aber sinnlos, und vor allem in Bezug auf *Der Butt*, eine temporale Kongruenz zwischen den Geschehnissen in Grass' Leben und denen in dem Roman herstellen zu wollen, denn wie Koopman bemerkt hat, gibt es in *Der Butt* keine traditionelle Aufeinanderfolge der Zeit. Meiner Meinung nach sind die Polenreise – die die Episode über Jan und Maria enthält – und das Vasco da Gama-Kapitel tatsächlich von großer Wichtigkeit für den Aufbau von *Der Butt*. Der Grund liegt aber nicht in der Inkongruenz mit dem Leben des Autors, sondern in ihrer textuellen Bedeutung: Während der Unterbrechungen distanziert sich das Ich von dem Text und sinniert über den Roman. Wegen eines Mangels an interner Textreflexion, gehört ‚Vatertag‘ nach meiner Meinung nicht zu dieser Reihe. Die Distanz zum Erzählstoff in den Kapiteln über die Polenreise und Vasco da Gama wird in der Forschung nicht bemerkt, aber gerade wegen dieser Distanz sollten die Passagen als Schlüsselstellen bezeichnet werden. Meine Analyse wird auf diese Schlüsselstellen und, wie oben erwähnt, auf die narrative Instanz in *Der Butt* fokussieren. Erstens wird die Erzählsituation näher betrachtet.

## 5.2.2 „Aus der Geschichte gefallen“: Die Erzählsituation

### Das plurale Ich

Mit *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* steht *Der Butt* in einer engen Beziehung. Das *Tagebuch* enthält nicht nur eine Vorschau auf Grass' großes historisches Romanprojekt (vgl. ATS, 187), es hat auch als Vorstudie für die Erzähltechnik in *Der Butt* fungiert. Der Ich-Erzähler in *Der Butt* ist eine Fortsetzung der Erzählinstanz des *Tagebuch*, wie Grass in verschiedenen Interviews bestätigt hat:

Mit diesem Buch [*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*] habe ich mir durch die Einsetzung des Ich, des handelnden, politisch handelnden Ich des Erzählers neue Prosaformen erarbeitet und neben der politischen Erfahrung Schreib-Erfahrung gesammelt, ohne die der „Butt“ nicht möglich gewesen wäre.<sup>388</sup>

---

<sup>388</sup> Raddatz, „Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft, heute lüge ich lieber gedruckt“ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016). [Hinzufügung sg]

Die „diarische Selbstdarstellung“<sup>389</sup> in dem *Tagebuch* hat zu dem halb fiktiven, halb autobiografischen Stil von *Der Butt* geführt. Das Ich, das sich beim Anfang von *Der Butt* als „Ich, das bin ich jederzeit“ (B, 9) vorstellt, erinnert tatsächlich an das in dem *Tagebuch* aufgeführte Autor-Ich. Das zeitgenössische Ich gibt an, ein allgegenwärtiges Ich zu sein, was heißt, dass das steinzeitliche Ich genauso gut ein Autor-Ich wie das zeitgenössische Ich ist. Der spezifische Aufbau von *Der Butt* macht es dem Leser aber unmöglich, die Gleichstellung mit dem extratextuellen Autor, die im *Tagebuch* möglich war, so weit durchführen zu können. Jurgensen macht darauf aufmerksam, dass *Der Butt* dennoch öfters als Dokumentarbericht über den Autor Günter Grass gelesen wird und dass die Mehrheit der Leser die intendierte Ganzheit, die sich hinter dem einen Ich versteckt, vermisst:

Gewiß ist der Autor nicht immer frei von einer gewissen Selbststilisierung; vor allem im *Tagebuch einer Schnecke* dürfte das deutlich geworden sein. Was dabei übersehen worden zu sein scheint, ist, daß eine solche Eigenstilisierung zum Wesen eines jeden literarischen Stils gehört. Das trifft auf Goethes *Werther* oder auf Thomas Manns *Tod in Venedig* nicht weniger zu als auf Grass' *Der Butt*. Ein gemeinsames Ich bleibt die fiktionale Identität, die Grass (nicht nur) in seinem letzten Roman entworfen hat.<sup>390</sup>

Das Einsetzen eines Autor-Ich ist tatsächlich zum charakteristischen Bestandteil von Grass' Stil geworden. Die Eigenstilisierung wird im Laufe der Romane eben weiter entwickelt: Die ‚Einschreibung‘ von Grass in seine Werke, wovon bereits im dritten Kapitel die Rede war, hat sich in *Der Butt* fortgesetzt. In *Katz und Maus* wurde schon nebenbei auf den, „der uns erfand“ (KuM, 6), hingewiesen. In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* tritt dieser Erfinder in den Vordergrund und wird zu einem Autor-Ich. Im Vergleich zu dem *Tagebuch* verankert das Ich aus *Der Butt* sich tiefer im Text: Während es in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* als extradiegetischer Erzähler anwesend war (und es in den Beziehung zu Zweifel einen ersten Ansatz der Figurwerdung gab), erscheint das erzählende Ich in *Der Butt* auch konsequent als erzähltes Ich. Die Anwesenheit des Ich in der intradiegetischen Welt sorgt für eine weitere Fiktionalisierung: Das Ich in *Der Butt* ist gleichzeitig Erzähler und Figur. Platen schlussfolgert in Bezug auf *Mein Jahrhundert*, dass „der Ich-Erzähler [...] nicht eine Subjektinstanz, die die Geschichte abbildet, sondern als Teil der Geschichte(n) immer auch Erzähltes, also Resultat derselben – also Teil der Fiktion [ist].“<sup>391</sup> Die Schlussfolgerung trifft auch auf *Der Butt* zu. Der narrative Aufbau des Ro-

---

<sup>389</sup> Jurgensen, „Das allzeitig fiktionale Ich“, 126.

<sup>390</sup> Jurgensen, „Das allzeitig fiktionale Ich“, 134.

<sup>391</sup> Platen, „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen“: Versuch über die Funktion des Autobiografischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*, 305.

mans erwirkt, dass das erzählende Subjekt immer auch Gegenstand der Erzählung, also Teil der Fiktion ist. *Der Butt* schreibt so, genau wie *Mein Jahrhundert*, der offiziellen Geschichtsschreibung entgegen: Der Roman bringt eine *bottom-up*-Historiografie und betont hierbei das unvermeidliche Beteiligtsein des Erzählers (und Autors der Historiografie). Über die Fiktionalisierung des Ich sagte Grass in einem Gespräch mit Arnold Folgendes:

Daß mit dem *Tagebuch einer Schnecke*, und nun mit dem *Butt* konsequent vorangetrieben, ich zum ersten Mal das Autoren-Ich als Erzähler-Ich einführe und das sonst, wie bei der *Blechtrommel* oder bei den *Hundejahren*, von vornherein gesetzte fiktive Erzähler-Ich ablöse, und daß ich dann beim *Butt* dieses Autoren-Ich nach einer gewissen Zeit in ein fiktives Ich verwandle, aber immer in Korrespondenz zum Autoren-Ich – das ist meiner Meinung nach für mich ein neuer Vorgang, der natürlich auch andere Prosa-Formen und andere Lyrik-Formen gebiert.<sup>392</sup>

Die „Verwandlung in ein fiktives Ich“ hat, wie oben erwähnt, manche Forscher dazu veranlasst, das Autor-Ich als den Autor Grass, das fiktive Ich als den fiktionalisierten Grass zu bezeichnen. Darüber hinaus weckt die Formulierung den Eindruck, als ob das Autor-Ich eine Geschichte über die fiktiven Ich erzählt. Dies könnte erklären, wieso verschiedene Forscher versucht haben, eine Hierarchie zwischen den Abspaltungen des erzählenden Ich zu konstruieren. Die von Grass suggerierte Zweiteilung zwischen fiktivem Ich und Autor-Ich – das Autor-Ich ist übrigens sowieso ein fiktives Ich – ist im Kontext von *Der Butt* irreführend und wird der Vielfalt des Ich in dem Roman nicht gerecht. Die Frage, inwieweit das Ich seinem Autor ähnelt, ist für die Lektüre des Romans meines Erachtens nicht ausschlaggebend.

Die Erzählinstanz in *Der Butt* soll meiner Meinung nach nicht in verschiedene Instanzen aufgeteilt werden. Es ist nicht die Rede von einem Autor-Ich gegenüber verschiedenen fiktiven Ich, alle Ich sind gewissermaßen Autor-Ich. Ein Vergleich mit der Erzählsituation in *Mein Jahrhundert* erläutert die Erzählinstanz in *Der Butt*. Gefragt nach der Erzählsituation in *Mein Jahrhundert*, antwortete Grass dem Interviewer der *Basler Zeitung*:

Das spukte bei mir herum, und ich habe, wie bei jedem Buch, nach einer Erzählposition gesucht: Wer erzählt über was von welchem Standpunkt aus? Doch das hat sich alles zerschlagen, ein einzelner Erzähler hätte dieses Stoffvolumen nicht bewältigen können. Und so bin ich auf die Idee gekommen, es aufzuteilen, also das Autoren-Ich aufzusplittern in nahezu 100 Erzählpositionen, Frauen und Männer, jung und alt, verschiedenen Berufes, verschiedenen Herkommens, verschiedener

---

<sup>392</sup> Arnold, „Gespräche mit Günter Grass“, 28.

Ortschaften. Das Ganze ist gleichzeitig eine deutsche Topografie, auch mit der Absicht, schräg entgegengesetzt zur offiziellen Geschichtsschreibung zu erzählen.<sup>393</sup>

Während in *Mein Jahrhundert* das zentrale Ich – das Grass auch als Autor-Ich bezeichnet – in verschiedene Erzähler aufgeteilt wird, werden die unterschiedlichen Ich in *Der Butt* in dem Autor-Ich zusammengebracht. Das Ich in *Mein Jahrhundert* ist ein divergenter Ausgangspunkt, in *Der Butt* ein konvergenter Endpunkt verschiedener Identitäten. Der wichtigste Unterschied zwischen den zwei Romanen liegt aber darin, dass das erzählende Bewusstsein sich in *Mein Jahrhundert* ändert, während es in *Der Butt* durch die Geschichte hindurch gleich bleibt. Das erzählende Ich schlüpft zwar in die Haut verschiedener Männer, das Bewusstsein ändert sich nicht, die ‚Reinkarnationen‘ verjüngen sich nur. Daraus folgt, dass der Unterschied extradiegetisch-intradiegetisch für *Der Butt* nicht relevant mehr ist. Es kann schon ein Unterschied zwischen der extradiegetischen und den intradiegetischen Welten gemacht werden, eine Hierarchie zwischen den Erzählern ist aber nicht vorhanden. Grass‘ „Ich, das bin ich jederzeit“ soll buchstäblich verstanden werden. Es gibt meiner Meinung nach schon einen hierarchischen, zeitlichen Unterschied zwischen der Erzählinstanz im Haupttext und derjenigen in Parenthese – diese Hypothese werde ich weiter in der Analyse begründen.

Die Pluralisierung des Ich verstärkt Grass‘ Zeitgenossenschaft, die er in seiner Rede ‚Als Schriftsteller auch immer Zeitgenosse‘ (vgl. EuR III, 177-187)<sup>394</sup> als Bedingung engagierter Literatur vorbringt. Grass behauptet: „bis in meine Ausflüchte und Versteckspiele hinein war ich als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse“ (EuR III, 177). Die Allgegenwart des Ich in *Der Butt* macht aus dem Erzähler einen Zeitgenossen in den verschiedenen Jahrhunderten und legitimiert so sein Erzählen.

### **Geschichtsauffassung in *Der Butt***

Der Erzähler setzt sich zum Ziel, über die Geschichte der Menschheit von der Steinzeit bis in die Gegenwart zu berichten. Sein Vorhaben impliziert eine lineare Zeitauffassung und erweckt den Eindruck, die Geschichte soll chronologisch erzählt werden. Die lineare Auffassung wird durch die Rolle des Buttes, der sich als Hegels Weltgeist präsentiert, unterstützt.<sup>395</sup> Dass der Flachfisch das Hegelsche Prinzip vertritt, geht unter anderem aus der folgenden Stelle hervor:

---

<sup>393</sup> Vgl. Labrousse, ‚Günter Grass‘ *Der Butt* und seine Rezipienten‘, 80.

<sup>394</sup> Grass hält die Rede 1986 auf dem internationalen PEN-Kongress in Hamburg.

<sup>395</sup> Vgl. u. a. B, 517: „Neuerdings zum Weltgeist erhoben, sah ich mich als Butt (und Prinzip) gelegentlich überfordert“.

Und weil sich die Geschichte wie ein zwangsläufige Folge von Krieg und Frieden, Frieden und Krieg darstellt, als sei sie Naturgesetz, als könne es anders nicht sein, als habe eine außerirdische Kraft – man nehme mich [den Butt] als dingfestes Beispiel – das alles wie Schicksal verhängt (B, 665-666).

Es nimmt denn auch kein Wunder, dass der Butt dem Erzähler zur chronologischen Erzählweise rät. Aus verschiedenen seiner Reden ergibt sich, dass Grass wenig Sympathie für Hegels Geschichtsphilosophie hat.<sup>396</sup> Auch in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* distanziert sich der Erzähler von dem Hegelschen Gedankengut:

„Wer essen Hegel?“

„Jemand, der die Geschichte über die Menschen als Urteil verhängt hat.“

„Hat der viel oder alles gewußt?“

„Dank seiner Spitzfindigkeit wird bis heutzutage alle Staatsgewalt als geschichtlich notwendig erklärt.“

„Und hatter Recht gehabt?“

„Viele Rechthaber behaupten es.“

„Und Zweifel?“

„Der wurde ausgelacht.“ (ATS, 52)

In dem *Tagebuch* werden Hegels Auffassungen mit Zweifels Ansichten und mit dem Schneckenbild kontrastiert. Dem Butt (und dem Hegelschen Prinzip) wird in *Der Butt* nicht eine Schnecke, sondern eine Erzähltechnik entgegengesetzt. Der iterative Erzählstil und die zyklische Geschichtsidee unterminieren die mit dem Fortschrittsprinzip und dem Weltgeist einhergehende lineare Zeitauffassung. Ein komprimiertes, dennoch exemplarisches Beispiel für den Erzählstil in *Der Butt* gibt die folgende Passage:

Sie schossen Jan in den Bauch. Am 18. Dezember 1970 schossen sie Jan in den Bauch voller Schweineköhl. Die Miliz der Volksrepublik Polen schoß, neben anderen Arbeitern, dem Schiffsbauingenieur und Mitarbeiter der Werbeabteilung, dem Gewerkschaftsmitglied und Mitglied des kommunistischen Bundes, Jan Ludkowski, vierunddreißig Jahre alt, in den Bauch voller gekümmelten Schweineköhl, der mittags in der Kantine der Leninwerft an über zweitausend streikende Arbeiter ausgeteilt worden war. Gerade noch rechtzeitig, bevor die Werft von der Miliz abgeriegelt wurde, war es Maria Kuczorra, die die Vorräte der Werftkantine bewirtschaftete, gelungen, einen Lastwagen voller Weißköhlköpfe, der für die Armee

---

<sup>396</sup> Vgl. u. a. ‚Über meinen Lehrer Döblin‘, (EuR I, 264-284); ‚Ein Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie‘, Mai 1971, *Gespräche*, 106-120; Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft, heute lüge ich lieber gedruckt‘ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> ( zuletzt herangezogen am 16. April 2016).



unterwegs war, in die Werft umzulenken. Schweinerippchen waren tiefgefroren vorrätig. Und an Kümmel hat es in Polen noch nie gefehlt. Er war sofort tot. (B, 692)

Das Textfragment zeigt, wie immer wieder bereits erwähnte Geschehnisse aufgerührt und um andere, neue Details ergänzt werden. Komprimiert ist das Beispiel, weil die Detailergänzungen hier aufeinander folgen und nicht von anderen Themenkomplexen unterbrochen werden, wie bei der Vorstellung der neun (oder elf) Köchinnen im ersten Monat. Der Leser vernimmt, wie Margarete Rusch, die dritte Köchin aus dem 16. Jahrhundert, „dem Prediger Hegge [...] das linke Hodenei abgebissen haben“ (B, 21) soll. Es dauert bis zum dritten Monat bevor aufs Neue darüber berichtet wird. Dann heißt es, sie habe dem „Kerlchen [...] das linke oder rechte Hodenei abgebissen“ (B, 249). Gut hundert Seiten weiter wird diese Anekdote wiederholt: „Da nimmt die dicke Gret, nachdem sie ihn als Schietkerl und Labbermann beschimpft hat, ihre Wut und Fürsorge zusammen, schnappt sich die linke Klöte im Hodensack des Predigers und beißt sie ihm ab“ (B, 377). Verschiedene Male wird auf dieselbe Frage zurückgekommen, welches Hodenei Margarete verschluckt hat, findet der Leser aber nicht heraus. Die iterative Erzähltechnik wird in *Der Butt* sogar expliziert. So lesen wir, wenn über die achte Köchin, Sophie Rotzoll, berichtet wird, Folgendes: „[Major] Le Gros aß und erzählte zum drittenmal seinen vormittäglichen Sieg über die Russen“ (B, 479). Tatsächlich ist die Aussage die dritte Erwähnung des Sieges über die anstürmenden Russen, jedes Mal werden aber neue Details mitgeteilt.<sup>397</sup> Die sich fortkreisende Erzähltechnik erwirkt, dass die Handlungen in *Der Butt* nie abgeschlossen, immer wieder aufgerührt werden. Weil die Vergangenheit auch in dem Präsens noch vorhanden ist, kann die von der Weltgeist beratene Entwicklung nicht stattfinden: Das eine Zeitalter wird nicht von einem anderen abgelöst, vergangene Zeitalter haben, jetzt noch, ihre Auswirkung.

Nicht nur die iterative Technik, auch die Wiederkehr der gleichen Strukturen sorgt durch die Jahrhunderte hindurch für die Unterminierung der von dem Butt verkörperten Hegelschen Entwicklungsidee. Hans Dieter Zimmermann hat mit Recht darauf hingewiesen, dass in jedem Kapitel Ähnliches geschieht: „der Kampf der Geschlechter, Liebe und Gewalt, der Kampf um das tägliche Leben, Kochen und Essen, die politische Unterdrückung, die vergeblichen Befreiungsversuche.“<sup>398</sup> Als Grass in einem Interview erläutert, dass in den neun Monaten jedes Mal ein Kapitel oder zumindest ein Kapitelabschluss ein Essen beschreibt, deckt er eine weitere, sich wiederholende Struktur auf.<sup>399</sup> In einem Gespräch mit Stern hat Grass 1979 erklärt, dass sich *Der Butt* „kehrreimartig auf

---

<sup>397</sup> Vgl. dazu B, 473, 476, 479.

<sup>398</sup> Hans Dieter Zimmermann, ‚Der Butt und der Weltgeist‘, *Studia Germanica Posnaniensia*, 12, (1983), 35-43, 37.

<sup>399</sup> Vgl. Arnold, ‚Gespräche mit Günter Grass‘, 32.

einen Vers aus dem Matthäusevangelium“<sup>400</sup> bezieht. Grass verweigert sich, den Vers zu benennen, laut Stern handelt es sich um folgenden Vers: „Und alle aßen und wurden satt“ (Mt 15, 37).<sup>401</sup> Eine ähnliche Formulierung findet sich am Anfang von *Der Butt*: „So wurden wir allemann satt.“ (B, 16) Die Beziehung auf einen Vers – welcher er auch sei –, der im Verlauf des ganzen Textes wiederkehrt, bestätigt Grass‘ Ansicht der ihren zugrunde liegenden ähnlichen Strukturen. Wie im Obigen schon erläutert entspricht auch das Ende des Romans der zirkulären Geschichts-idee: Der Butt wird für das zweite Mal dem Meer zurückgegeben, alles wiederholt sich, nichts hat sich geändert. Cepl-Kaufmann weist darauf hin, dass Grass in der Wiederholung „das Paradigma der Geschichte überhaupt“<sup>402</sup> erkennt:

In einer Fülle von historischen Verweisen durchziehen Daten der danziger, der preußischen und deutschen Geschichte das Gesamtwerk und beweisen, wie wenig aus der Geschichte gelernt, also behalten wurde. Doch die Parallelen gehen weiter. Im Erzählmodell, der Parallelisierung von Ereignissen, zeigt Grass, wie sich Geschichte in Strukturhomologien vollzieht. Schon beim Blick auf das brennende Danzig hatte er nicht vergessen, seine Erkenntnis in den strukturhomologen Gang aller sich in ewiger Wiederkehr manifestierenden, also zerstörerischen Geschichte als Anspielung einzuflechten. Ereignisse sind weder einmalig, noch lassen sie sich als Verirrungen der Geschichte abtun.<sup>403</sup>

Auch in *Der Butt* werden solche Strukturhomologien freigelegt, mit denen der zyklische Gang der Geschichte betont wird.

Jedenfalls wurde im Mai 1378 sieben Rädelsführer des Handwerkeraufstandes hingerichtet, darunter ein altstädtischer Mahlknecht; während der Streik und Aufstand der Werftarbeiter im Dezember 1970 nicht die Verhaftung des Streikkomitees der Leninwerft, sondern die Absetzung Gomulkas und etlicher Chargen zur Folge hatte. [...] Doch wenn man die erschossenen Rädelsführer des mittelalterlichen Handwerkeraufstandes verrechnet, besserte sich gegenwärtig wie dazumal politisch nur wenig [...]. Seit 1378 hat sich in Danzig oder Gdansk soviel verändert: die Patrizier heißen jetzt anders. (B, 153-154)

Die Hinrichtung der Radelsführer hat an und für sich nichts mit dem Streik und Aufstand auf der Leninwerft zu tun. Dennoch verknüpft Grass die zeitlich voneinander ge-

---

<sup>400</sup> Stern, ‚*Der Butt* as an Experiment in the Structure of the Novel‘, 55.

<sup>401</sup> Stern, ‚*Der Butt* as an Experiment in the Structure of the Novel‘, 55.

<sup>402</sup> Cepl-Kaufmann, ‚Erinnerte Räume. Bemerkungen zu Günter Grass, Danzig und zum Roman *Die Blechtrommel*, *Phrasis*, 1 (2012), 139-161, 148.

<sup>403</sup> Cepl-Kaufmann, ‚Erinnerte Räume. Bemerkungen zu Günter Grass, Danzig und zum Roman *Die Blechtrommel*, 148.

trennten Geschehnisse und bringt so ähnliche Muster zutage, nach denen die Historie sich vollzieht. Auch die einigermaßen bittere Schlussfolgerung „Seit 1378 hat sich in Danzig oder Gdansk soviel verändert: die Patrizier heißen jetzt anders“ deutet an, dass sich die Strukturen und Machtverhältnisse seit 1378 nicht geändert haben.

### 5.2.3 Der Kampf um Anerkennung

#### Das vielseitige Ich

Das Feminal klagt den Butt, und stellvertretend ‚den‘ Mann, wegen der historischen Unterdrückung der Frau an. Eine genaue Lektüre von *Der Butt* bringt aber ans Licht, dass durch 5000 Jahre Vergangenheit hindurch jedes Ich seiner Köchin unterlegen war. Auch in der Gegenwart bleibt das Ich der *underdog*. Es stellt sich heraus, dass das Ich um Anerkennung für seine drei identitätsprägenden Eigenschaften kämpfen muss: Weder als Mann<sup>404</sup>, noch als Vater<sup>405</sup> oder als Künstler<sup>406</sup> wird er von den Frauen ernst genommen. Die Vorwürfe gegen das Ich erreichen eine Klimax in dem Kapitel ‚Wir aßen zu dritt‘ (B, 483-502). Ilsebill verdächtigt das Ich einer Affäre mit Griselde und organisiert deshalb ein gemeinsames Abendessen mit dem Erzähler und der Anklägerin – „damit sie Klarheit hat endlich“ (B, 485). Der Koch vom Dienst ist das Ich. Die Frauen sind für den Erzähler nicht mild: Er ist Thema, ohne beim Namen genannt zu werden (vgl. B, 492), seine literarische Begabung umschreiben sie als Geburtsfehler (vgl. B, 492), seine „absurde Ideologiefeindlichkeit“ (B, 492) wird ins Lächerliche gezogen, und die Frauen verspotten sein „immer einerseits andererseits“ (B, 492). Auch als Vater taugt er nicht, denn seine Kinder sind zu kurz gekommen, „und zwar jederzeit“ (B, 493). Das Ich wird als Fall verhandelt: „Wo ich saß, war offenbar nichts oder ein Loch oder nur beispielhaft etwas, das zwar meinen Namen trug, aber als exemplarischer Fall mal schonend und nachsichtig [...] verhandelt wurde“ (B, 490). Die Parallele mit den Köchinnen, die alle als Fall vor dem

---

<sup>404</sup> Vgl. u. a.: „Und wenn was schiefgeht – neulich war kein Klopapier im Haus – datiert er sofort – typisch Mann – den Beginn der Apokalypse“ (B, 492).

<sup>405</sup> Vgl. u. a.: „(Auf der Flucht per Telefon suche ich Frieden. Jaja‘, sagt Ilsebill, ‚ist ja schon gut. Willst ja wiederkommen. Darfst ja, wenn du brav bleibst, Vater sein. Vergessen wir das. Schlaf dich mal richtig aus. Dann sehen wir weiter‘)“ (B, 126). Der Butt schlussfolgert: „Da kannst du nichts machen, mein Sohn. Das ist ihre Natur, die ist stärker und immer im Recht. Mit der Vaterschaft bist du am Pflock. Das immerhin haben die Frauen für sich. Deine Ilsebill weiß das.“ (B, 130)

<sup>406</sup> Vgl. u. a.: „Das konnte Aua nicht, Zeichen setzen, ein Bildnis machen. Zwar fand sie meine geritzten Sandbilder schön und kultisch brauchbar, zwar wollte sie sich und ihre drei Brüste so faßlich abgebildet sehen, doch als ich eine fünffach verengte Reuse aus zwecklosem Spaß auf eine Strandfläche übertrug, wurden die Fünferreuse und ihre zeichnerische Entsprechung verboten. Der von Aua mit ihren Brüsten gesetzte Grundwert Drei durfte nicht überschritten werden.“ (B, 31)

Feminal verhandelt werden, ist bemerkenswert.<sup>407</sup> Das Abendessen, an dem – dank der Auswirkung des Fliegenpilzes (vgl. B, 493) – letztendlich nicht nur Griselde und Ilsebill, sondern auch die anderen Köchinnen und Anklägerinnen, teilnehmen, gleicht dem Feminal. Jetzt wird aber nicht der Butt, sondern der Ich-Erzähler angeklagt und bloßgestellt: „Abrechnen! Endlich abrechnen mit dem Gesocks!“ (B, 499) Dass sich die Rollen während des Essens tatsächlich getauscht haben, erwies sich schon aus der Tatsache, dass das Ich in diesem Kapitel die Frauen bekocht.

Die untergebene Position des Mannes stimmt nicht mit der offiziellen Version der Geschichte überein und auch nicht mit den Auffassungen des Frauentribunals, das gerade wegen der historischen Frauenunterdrückung ins Leben gerufen wurde. Eine interne Kontradiktion im Roman wird hier nicht enthüllt, der Widerspruch betont lediglich abermals, wie Grass versucht hat, extrem männliches wie auch weibliches Verhalten anzuprangern. Die thematische Mehrschichtigkeit im Roman bringt multiple Dialoge hervor. Das Ich tritt mit den Frauen des Feminals, mit seinen Köchinnen, mit seiner Ilsebill und mit dem Butt ins Gespräch und wechselt hierbei regelmäßig seine ‚Rolle‘: Künstler, Mann, Vater. Eine solche Kommunikationsstruktur erlaubt es, verschiedene Ansichten in dem Roman zu verarbeiten: Behauptungen auf der einen Kommunikationsebene können (und werden) auf einer anderen Ebene entkräftet. Dies ist nicht die einzige Art und Weise, wie die Berichterstattung des Erzählers unterminiert wird. Auch die von dem Ich angewendeten stereotypen Darstellungen, z. B. Ilsebills Litanei für ein Geschirrspülmaschine, erweisen sich als Bumerang: Die Häufung solcher stereotypen Darstellungen führt zu Hyperbeln, die eine unglaubliche Verknüpfung zwischen der Aussage und der Wirklichkeit bezwecken.<sup>408</sup> Dies sorgt dafür, dass nicht der Betroffene der Mitteilung, sondern der Bote von seiner eigenen Botschaft angegriffen wird. Das heißt, dass Ilsebills dauerndes Gerede für eine Geschirrspülmaschine statt der Frau, den Mann kritisiert. Der Inhalt der Darstellung ist hier weniger wichtig als die Form, denn die hyperbolische Präsentation der Geschlechter an und für sich unterminiert die stereotype Beschreibung. Wie vorher schon erwähnt, wurden die mehrschichtige Kommunikationsstruktur und die Ironie, mit der der Autor Grass die Mitteilungen seines Erzählers auseinandernimmt, oft übersehen, was zu den scharfen Kritiken aus u. a. feministischer Ecke geführt hat.

Wenn das Feminal anfängt, nimmt der Erzähler ohne Anlass noch eine Rolle auf sich: Er präsentiert sich als Zeuge. Während der Anfang des Romans vermuten ließ, dass er seiner Frau eine Geschichte erzählen will (vgl. B, 9: „Wolln wir nun gleich ins Bett oder

---

<sup>407</sup> Vgl. B, 93, 95, 112, 191, 221, 280, 318, 341, 342, 522, 574.

<sup>408</sup> Vgl. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 299.

willst du mir vorher erzählen, wie unsre Geschichte wann wo begann?“), ändert sich der Grund seines Erzählens, wenn der Butt vor dem Feminal geschleppt wird:

weil aber der Butt nicht freigesetzt, sondern fleißig mit Wasser begossen, mit blut-  
tupfendem Tempotaschentuch gepflegt und endlich an Land gebracht wurde, kam  
alles raus, ist die mündende Weichsel der exemplarische Ort, wurde ich beispiel-  
haft, muß ich mich häuten, beichte ich Ilsebill, schreibe ich auf, steht hier ge-  
schrieben. (B, 52)

Die als unterhaltsam präsentierte Geschichte bekommt wegen des Feminals eine andere Bedeutung. Vor allem der Satzteil „beichte ich Ilsebill“ impliziert, dass das Ich in *Der Butt* aus einem Schuldbewusstsein heraus schreibt. ‚Beichten‘ ruft die Erzähler Oskar und Pilenz in Erinnerung. Das Ich in *Der Butt* spürt, genau wie Pilenz, einen Drang, eine Notwendigkeit, zu schreiben: „Und die Schande danach will ich mich nicht zurückrufen, aber ich muß, weil ich schreibe und schreiben muß“ (B, 123), „Woran ich mich nicht erinnern will, aber ich muß“ (B, 135). Die Schuld, die dem Ich sich zulegt, ist die Schuld der Welt und der Geschichte. Das Ich trägt die Last der Vergangenheit und übernimmt die Verantwortlichkeit für die historische Unterdrückung von Frauen, Kriege, politische Missstände und Armut. Das Feminal gibt ihm aber keine Chance, ein Geständnis abzulegen, denn er wird als Zeuge nicht anerkannt, sogar (am Anfang) als Publikum nicht zugelassen.

Das ist doch ungerecht, Ilsebill. Sie wollten mich anfangs nicht zulassen. Mein mit schriftlichen Angaben gestützter Einspruch, ich sei es gewesen, der vom Neolithikum bis in die Gegenwart jeweils im Verhältnis zu Aua, Wigga, Mestwina, zur hochgotischen Dorothea, zur dicken Gret, zur sanften Agnes, zur preußischen Amanda und so weiter gelebt habe, wurde vom Butt nicht bestätigt – die Männer seien zu jeder Zeitweil beliebig gewesen – und von den Beisitzerinnen des Tribunals verlacht: Da könne ja jeder kommen. Der Herr Schriftsteller suche wohl Stoff, wolle sich anbieten, mal wieder schmarotzen, seine Komplexe in Literatur ummünzen, uns womöglich die Hausfrauenrente aufschwätzen und ähnliche Beschwichtigungen. [...] Mein Zeugnisrecht wurde bestritten. Mir wurde rund vier-tausend Jahre Vergangenheit abgesprochen. (B, 93-94)

Erst wenn Ilsebill seine Häuslichkeit, „(Kochen Putzen Babypflege),“ (B, 94) bestätigt, bekommt der Ich-Erzähler Zugang zum Prozess und zu den Unterlagen. Das Aufheben des Saalverbots hat aber für den Status des Ich keine Folgen: „Deshalb verzichtete er [der Butt] auf Zeugen, wie er ja auch auf mich, den immerhin hauptbeteiligten Mann, als Entlastungszeugen verzichtet hatte. Überhaupt war von mir nur beiläufig die Rede. Anonym verhandelt war ich bloß Publikum“ (B, 115). Weil der Erzähler während des Prozesses nicht zum Zuge kommt, entschließt er, genau wie alle Erzähler Grass‘, im Schreiben und mittels des Schreibens seine Schuld zu gestehen (und so seiner Schuld zu

entkommen). *Der Butt* weist mehrere Passagen auf, aus denen die Verbindung zwischen Schreiben und Zeugen hervortritt:

Dann rät er mir, noch mehr Papier zu kaufen. Geschrieben lese sich alles normal. Nur Schriftliches sei gleichstarke Gegennatur. Zumeist siege das geschriebene Recht. Und was man – der Schande wegen – nicht, niemals wieder erinnern wolle, werde erst, wenn es in Schrift steht, so gut wie vergessen sein. (B, 130)

Der Schreibprozess des Romans *Der Butt* bekommt in *Der Butt* Aufmerksamkeit. Die Thematisierung des Schreibens stellt in Frage, ob es überhaupt möglich ist, mittels des Schreibens einer Schuld zu entkommen. Diese Moral trifft, genau wie in *Katz und Maus*, nicht nur auf die Geschichte, die in *Der Butt* erzählt wird, sondern auf den ganzen Roman, zu.

Dass das Ich nicht zeugen darf, erhebt die Frage, ob es gerecht ist, der Schuld der Vergangenheit zu entgehen versuchen. Mit dieser Frage im Hinterkopf öffnet das Homonym ‚zeugen‘ eine weitere Interpretationsperspektive für *Der Butt*. Nachdem das Erzähl-Ich und seine Frau gezeugt haben und das Resultat des ‚Zeugens‘ neun Monate wächst, fängt der Erzähler an, zu zeugen. Auch das Schreiben seines Zeugnisses beansprucht neun Monate. Ilsebill erwartet ein Baby, während das Ich von einem Zeugnis schwanger ist. Die Frage erhebt sich, ob die Schuld übertragen wird: Das Ich versucht in seinem Zeugnis seine Schuld von sich zu schreiben, aber bekommt das Baby, die neue Generation, diese Schuld mit? Die Idee spielt auf das Prinzip der ‚Gnade der späten Geburt‘ an. 1984 wurde dieses ‚Prinzip‘ von Helmut Kohl geprägt, der damit der Erleichterung Ausdruck verlieh, aufgrund des zu jungen Alters im Nationalsozialismus nicht schuldig – das heißt, nicht zum Täter oder Mitläufer – geworden zu sein. In einem Interview aus 1965 sagt Grass, dass „die Jahrgänge um meinen Jahrgang herum [...] zu jung gewesen [sind], um Nazis werden zu können oder um Schuldig werden zu können“<sup>409</sup> und verweist damit gleichfalls auf ‚die Gnade der späten Geburt‘. Auch in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* hat Grass die Idee literarisch verarbeitet:

Es stimmt: Ihr [die Kinder des Ich-Erzählers] seid unschuldig. Auch ich, halbwegs spät genug geboren, gelte als unbelastet. Nur wenn ich vergessen wollte, wenn ihr nicht wissen wolltet, wie es langsam dazu gekommen ist, könnten uns einsilbige Worte einholen: die Schuld und die Scham (ATS, 17).

Die implizite Frage, ob das Baby in *Der Butt* die Schuld mitbekommen werde, lässt Skepsis und Zweifel bei dieser ‚Gnade‘ aufsteigen: Wenn sogar das Baby noch mit der Schuld belastet wird, ist die ‚Gnade der späten Geburt‘, die auf eine ältere Generation zutrifft,

---

<sup>409</sup> ‚Manche Freundschaft zerbrach an Ruhm‘, September 1965, *Gespräche*, 28.

eine leere Phrase. Die ‚Gnade der späten Geburt‘ und die Frage, ob die neue Generation mit der alten Sünde belastet wird, bringen die Problematik und die Schuldfrage des Zweiten Weltkrieges in Erinnerung, eine Thematik, die bemerkenswerterweise in dem Geschichtsüberblick in *Der Butt* nicht explizit behandelt wird. Der Butt verweist vor dem achten Monat kurz auf Hitler und Stalin (vgl. B, 574), distanziert sich dann aber explizit von ihnen und von ihrer „Gegenwart“ (B, 574). Auch später im Roman werden weder Hitler noch Stalin, weder den Zweiten Weltkrieg noch den Stalinismus explizit thematisiert. Es gibt dennoch eine interessante Lesemöglichkeit – auf die ich im nächsten Abschnitt eingehe –, die, zusammen mit der Frage, ob auch die neue Generation mitverantwortlich ist, den Zweiten Weltkrieg und die damit einhergehende Problematik im Roman enthüllen.

## Vatertag

Genau wie *Aus dem Tagebuch einer Schnecke Der Butt* ankündigt, enthält der Roman eine Vorschau auf das Vatertag-Kapitel: „Werde mal, weiß nicht wann, ein Buch – ‚Vatertag‘ – schreiben, das in Berlin siedelt und am Himmelfahrtstag nur von viereckigen Männern handelt...“ (ATS, 194). Michaelis wirft Grass vor, dass er allzu sehr an diesem Versprechen festhalten wollte, deshalb ‚Vatertag‘ in *Der Butt* eingearbeitet hat. Das Kapitel stört, Michaelis gemäß, die Aufeinanderfolge der Kapitel und die Struktur des Romans und ist das schwächste Glied im Ganzen.<sup>410</sup> Zimmermann dagegen bewertet den Abschnitt positiv. Er behauptet, Grass redet in die andern Kapitel „manchmal all zu salopp“ über seine Themen, nur in ‚Vatertag‘ gelingt es ihm, das eigentliche Thema zu erfassen: „die wechselseitige Abhängigkeit von Mann und Frau, die Aussichtslosigkeit des Rollentauschs, die vergebliche Hoffnung auf Friedfertigkeit, die Frau als Opfer schlechthin.“<sup>411</sup> Grass warnt tatsächlich im Verlauf des ganzen Romans für eine bloße Übernahme der heutigen männlichen Machtmuster, nur in ‚Vatertag‘ wird dies auch als solches thematisiert. Es stimmt, dass ‚Vatertag‘ im Gesamtkomplex des Romans eine Einzelgängerqualität aufweist: Das Kapitel ist nicht in kleinere Teile verteilt, der epische Fluss wird nicht von lyrischen Passagen unterbrochen, und auch die Erzählsituation ist hier eine andere als in den anderen Monaten.<sup>412</sup> Meiner Meinung nach sind diese Eigenschaften gerade notwendig, um den Inhalt des achten Monats darstellen zu können. Das Ich weicht in ‚Vatertag‘ einer personalen Erzählsituation, in der neutral über Fränki, Siggi, Mäxchen und

---

<sup>410</sup> Michaelis, ‚Mit dem Kopf auch den Gaumen aufklären‘ <http://www.zeit.de/1977/34/mit-dem-kopf-auch-den-gaumen-aufklaeren/seite-6> (zuletzt herangezogen am 4. September 2015).

<sup>411</sup> Zimmermann, ‚Der Butt und der Weltgeist‘, 37.

<sup>412</sup> Die ‚Einzelgängerqualität‘ hat dazu geführt, dass dieses Kapitel oft Gegenstand der Sekundärliteratur geworden ist. Vgl. dazu u. a. Reddick, ‚Günter Grass’s *Der Butt* and ‚the Vatertag‘ Chapter‘; Thomas, ‚Günter Grass’s *Der Butt*. History and the Significance of the Eight Chapter (Vatertag)‘.

Billy berichtet wird.<sup>413</sup> Es kann behauptet werden, dass das Ich seine Zentralstellung nicht fortsetzen kann, weil seine persönliche Beziehung zu Billy ihn stört: Sein Verhältnis zu ihr sorgt dafür, dass er sich für dasjenige, was mit Billy passiert ist, schämt. Deshalb versucht er, sich von der Geschichte zu distanzieren, und berichtet aus einer neutralen Perspektive über Billys Leben. Der notwendige Abstand kann weiter von dem Inhalt her erklärt werden, denn der dargestellte Gräuel und die Absurdität im achten Monat überbieten den Ekel der anderen Kapitel. Das Mäxchen, Siggie, Fränki und Billy, vier Feministinnen, haben sich entschlossen, Vatertag an dem Grunewaldsee zu feiern. Sie orientieren sich an den existierenden männlichen Machtverhältnissen, wie u. a. das Bauen einer lebendigen Pyramide der Freundschaft nachweist (vgl. B, 605). Nachdem Billy von ihren drei Freund(inn)en mit einem Urinrichter vergewaltigt wurde, entschließt sie sich, die drei Frauen zu verlassen und ihre Weiblichkeit zu feiern; „Was für ein neues Gefühl: Frau sein“ (B, 627). Billy wird aber rasch von anderen anwesenden Männern eingeholt, wiederum brutal vergewaltigt und danach von den Männern mit ihren Motorrädern überfahren. ‚Vatertag‘ skizziert auf eine hyperbolische Art und Weise eine Gesellschaft, in der Frauen eine extreme Form des Feminismus entwickelt und das dominante Handeln und die Machtverhältnisse der Männer übernommen haben.<sup>414</sup>

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit öffnet sich, wenn wir den Gräuel und die Unmenschlichkeit des Endes des achten Kapitels in Zusammenhang mit dem Ende des siebten Kapitels, und dann vor allem mit den Äußerungen des Buttes, betrachten. Der Butt schlägt vor, das nach ihm benannte Buch mit dem Fall Lena Stubbe, die 1942 stirbt, zu beenden. Sein Schlusswort heißt:

Ihr könnt mir Alexander und Cäsar, die Hohenstaufen und Deutschherren, auch noch Napoleon und den zweiten Wilhelm anlasten, aber nicht diesen Hitler und diesen Stalin. Die liegen außer meiner Verantwortung. Was danach kam, kam ohne mich. Diese Gegenwart ist nicht meine. Mein Buch ist geschlossen, meine Geschichte ist aus. (B, 574)

Der Erzähler widerspricht ihm und versichert dem Butt, dass das Buch und die Geschichte weitergehen. Mit dieser Beteuerung klingt das siebte Kapitel aus. Das achte Kapitel fängt an, das Datum – Juni 1963 – zeigt, dass Hitler und Stalin tatsächlich übersprungen wurden. Der Gräuel im achten Monat ist aber insofern unmenschlich, als er an den Wahnsinn des Zweiten Weltkrieges erinnert. Einige Äußerungen am Ende des Kapitels plausibilisieren die Hypothese. Nachdem Fränki, Siggie und das Mäxchen Billy, „auf

---

<sup>413</sup> Es gibt noch immer Zwischenteile, in denen das Ich über seine Erfahrungen mit Billy berichtet. Die ganze Episode am Grunewaldsee wird aber aus einer neutralen Perspektive erzählt.

<sup>414</sup> Vgl. u. a. Anke Burkhardt et al., „Geschichten zur Geschichte. Zum neuen Roman von Günter Grass *Der Butt*“, 85.



Nadelboden zum Klumpen gefahren“, gefunden haben, entfährt dem Erzähler der Seufzer „War das noch ein Mensch?“ (B, 629) Die Äußerung erinnert an das 1961 in Deutschland publizierte Buch *Ist das ein Mensch?* (*Se questo è un uomo*, 1947) von Primo Levi, das von den enthumanisierten Zuständen in den Konzentrationslagern handelt. In diesem Licht betrachtet, bekommt „(der blauweiß gestreifte Pulli)“ (B, 626), der das Mäxchen, Siggie und Fränki während der Suche nach Billy liegen sehen, eine zusätzliche Bedeutung. Interessanterweise erscheint der Hinweis auf den Pullover zwischen Klammern, als ob damit der Wunsch des Buttes, „diese Gegenwart ist nicht meine“ (B, 574), erfüllt wird und der Zweite Weltkrieg nur implizit und zwischen Klammern thematisiert wird. Auch die implizite Anspielung auf ‚die Gnade der späten Geburt‘ ruft das Thema des Zweiten Weltkrieges herbei. Anhand kleiner Themenkomplexe und Äußerungen<sup>415</sup> wird die ‚unerzählte Geschichte‘<sup>416</sup> des Zweiten Weltkrieges dennoch in die Geschichtsschreibung des Buttes aufgenommen. Nur über Distanz – implizit und aus einer personalen Erzählsituation heraus – gelingt es dem Erzähler, die Zäsur in der Geschichte darzustellen. Mit den Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg wird in Erinnerung gerufen, wozu die männlichen Machtstrukturen geführt haben. Der achte Monat endet mit dem trockenen Satz: „Danach ging das Leben weiter“ (B, 629). Die Mitteilung ermöglicht eine Anknüpfung an den neunten Monat, in dem neues Leben anfängt. Die Episode von Jan wird mit einer Bestätigung der Mitteilung beendet, „Es stimmt schon: Das Leben geht weiter.“ (B, 650) Der Satz verknüpft Billys und Jans Tod und betont, im Gegensatz zu seinem Inhalt, die Schwierigkeit, das Leben fortzusetzen.

#### 5.2.4 „Was ich im Gepäck hatte: Manuskriptlücken“: Analyse des Metalepsengebrauchs

In ihrem Aufsatz ‚Future Imperfect: Time and the Flounder‘ hat Crick auf die Wichtigkeit der Polenreise, der Indienreise und des Kapitels ‚Vatertag‘ hingewiesen. Sie behauptet, dass die drei Texteinheiten die Linearität der Geschichte zerstören, weil sich die textuelle Datierung nicht mit der externen Datierung deckt. Wie oben schon erläutert, bin ich mit dieser Interpretation nicht einverstanden. Ich stimme ihr aber zu, dass die zwei Rei-

---

<sup>415</sup> Auch die Lederhosen und die Extrastiefel der Männer bringen den Nationalsozialismus in Erinnerung. Vgl. B, 628.

<sup>416</sup> Benjamin Biebuyck hat in Bezug auf *Die Blechtrommel* das Konzept der unerzählten Erzählung vertieft und zeigt, dass anhand einer grotesken Wiedergabe der Wirklichkeit, genau wie Oskars Wirklichkeitsskizze in *Die Blechtrommel*, eine andere nicht-darstellbare Realität sichtbar gemacht werden kann: Benjamin Biebuyck, ‚Günter Grass‘, *Duitse literatuur na 1945. Deel 1: Duitsland 1945-1989*, hg. v. Anke Gilleir und Bart Philipsen, (Leuven: Peeters, 2006), 227-249, 236.

sen Schlüsselstellen in dem Roman sind. In den Abschnitten distanziert sich der Erzähler explizit von dem Erzählstoff und reflektiert über ihn. Mittels der Distanznahme zeigt er an, nicht die Geschichten in *Der Butt*, sondern *Der Butt* an und für sich zu erzählen. Der Unterschied mit den anderen Erzählern meines Korpus ist subtil: Während sie suggerieren, den Roman, den der Leser im Begriff zu lesen ist, zu schreiben, expliziert der Erzähler aus *Der Butt* diese Annahme mittels der soeben beschriebenen Distanznahme seines Erzählstoffes (extratextueller Metalepse) und des Hinweises auf den Titel des Romans (vgl. B, 525). Er macht sich vorübergehend zum Teil seines eigenen Romans und spielt so auf seine Herstellung an: Für einen Augenblick öffnet er die Grenze zwischen der Romandiegese und der extratextuellen Realität. Die Polenreise und die Indienreise sind nicht die einzigen Abschnitte im Text, in denen extratextuelle Metalepsen vorkommen. Weil der Erzähler expliziert, den Roman *Der Butt* zu schreiben, ist jeder Hinweis des Erzählers auf das Schreiben seines Buches eine extratextuelle Metalepse. Wegen ihres Inhaltes springen die Abschnitte über die Polen- und Indienreise ins Auge: Sie legen Pausen ein, und mit der buchstäblichen Reisedistanz geht eine figürliche Distanz zum Erzählstoff einher.

## Die Polenreise

Die Berichterstattung im zweiten Monat über die vierte Köchin, Dorothea von Montau aus dem 14. Jahrhundert, hat kaum angefangen, als der Erzähler einen anderen Themenkomplex einblendet. Der Erzähler macht einen Sprung vorwärts und berichtet:

Ich war am Vormittag von Berlin-Schönefeld aus mit einer Interflug-Propellermaschine eingeflogen und auf dem neuen Flugplatz dort gelandet, wo vor drei Jahren noch die kaschubischen Kartoffeläcker meiner Großtante mäßig einträglich gewesen waren. Was ich im Gepäck hatte: Manuskriptlücken, noch ungedeckte Behauptungen über mein Vorleben zur Zeit der hochgotischen Fastenköchin Dorothea von Montau, Suchanzeigen, in denen die Kuchenmagd Agnes Kurbiella kraushaarig in barocken Allegorien vorkommt. Einsprüche des Butt. Die Wünsche meiner Ilsebill. Und außerdem hatte ich einen Fragenkatalog bei mir, denn ich wollte mich, abseits der Fernsehfilmerei, mit Maria treffen, die immer noch Kantinenköchin der Leninwerft ist: „Hör mal, Maria. Wie war das in Dezember siebzig? War dein Jan dabei, als dreißigtausend Arbeiter vor dem Parteigebäude aus Protest gegen die Partei die Internationale gesungen haben? Und wo genau stand dein Jan, als die Miliz auf Arbeiter schoß? Und wo traf es ihn?“ (B, 142)

Der Ich-Erzähler kehrt zum Ort, wo alles anfang, zurück, „Mein Giotheschants, Gidanie, Gdancyk, Danczik, Dantzig, Danzig, Gdànsk“ (B, 140). Die Polenreise erklärt und rechtfertigt Danzig als exemplarischen Ort, wo die Historie der Menschheit spielt. Der Grund der Polenreise ist ein Dokumentarfilm, der anlässlich des dreißigsten Jahrestages des Wiederaufbaus von Gdànsk gedreht wurde. Erst am Ende des Romans erfährt der Leser,

dass der Film „drei Monate nach der Geburt unserer Tochter“ (B, 693) gedreht wurde. Das Geschehnis ereignet sich nicht während der Schwangerschaft, es wird nicht vor dem Feminal behandelt und scheint deshalb außerhalb der Geschichte des Ich-Erzählers zu fallen. Die Sonderstelle des Fragmentes macht es in hohem Maße geeignet, das dem Roman zu Grunde liegende poetologische Prinzip hervorzuheben: Der Ausflug ist perfekter Anhaltspunkt, die Vergegenkunft zu erläutern. Während die Crew auf einen Elektriker wartet – die einzigen drei Lampen funktionieren nicht mehr – „verkrümelte ich mich [...] geschichtlich treppab [...] bis ich im fortgeschrittenen siebzehnten Jahrhundert die Küchenmagd des alternden Stadtmalers Möller schwanger über den Langen Markt kommen sah.“ (B, 145). Der zeitgenössische Erzähler hat sich im Danziger Rathaus gerade ‚Der Zinsgroschen‘ des Stadtmalers angeguckt: Das Gemälde fungiert als Verknüpfung zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Ein wenig später verlässt das Ich das siebzehnte Jahrhundert, benutzt die Gegenwart als Orientierungspunkt für den Leser und knüpft an den Anfang des zweiten Monats an: die Geschichte von Dorothea von Montau.

Als der Elektriker endlich kam und unsere drei Lampen [...] wieder [...] Anton Möllers Zinsgroschenszene auf dem Langen Markt ausleuchteten, hatte ich gerade das siebzehnte Jahrhundert [...] verlassen, um zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts – genau am 17. Mai 1308 – der Hinrichtung [...] zuzugucken. (B, 146)

Die Episode des Danziger Dokumentarfilms verkörpert die übergreifende Erzähltechnik in *Der Butt*: Sie verknüpft Vergangenheit und Gegenwart, Entwicklung und Stillstand kommen in dem Wiederaufbau „des historischen Danzig als polnisches Gdansk“ zusammen (B, 142). Der Erzähler selbst fasst die Grundidee der Vergegenkunft und den Zweck der Einblendung des Dokumentarfilms wie folgt zusammen: „Wir sind immer nur zeitweilig gegenwärtig. Uns nagelt kein Datum. Wir sind nicht von heute. Auf unserem Papier findet das meiste gleichzeitig statt“ (B, 158). Die Reflexion über den Roman, die die Reise mit sich bringt, mündet in eine poetologische Überlegung der zeitlichen Struktur, die sofort im Fragment selbst angewendet wird.

Eine gründliche Analyse des soeben zitierten Textfragmentes, in dem der Erzähler nach Polen fliegt (vgl. B, 142), zeigt ein zweites, auffallendes Element: eine mit der Reise einhergehende Distanz zum Erzählstoff. Während des Ausfluges sinniert das Ich über seine Schreibarbeit: „Was ich im Gepäck hatte: Manuskriptlücken, noch ungedeckte Behauptungen über mein Vorleben zur Zeit des hochgotischen Fastenköchin“ (B, 142). Die Manuskriptlücken und die Behauptungen über sein Vorleben verweisen nicht nur auf die Geschichten, die in *Der Butt* erzählt werden, sondern auch auf den Roman *Der Butt* an und für sich. Der zeitgenössische (extradiegetische) Erzähler macht sich so zum Teil des Romans, den er dabei ist zu schreiben, und realisiert eine extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse: Der Roman verweist auf sich selbst als Roman. Im theoretischen Teil wurde so eine Metalepse als unmarkierte Metalepse – eine Variante der extratextuellen

narratorialen Diskurs-Metalepse – bezeichnet: Sie ist zwar vorhanden, beeinflusst die Thematik des Romans aber nicht in einer ausschlaggebenden Weise. Im Fall der Polenreise erwirkt die unmarkierte Metalepse, dass das Fragment erzähltechnisch hervorgehoben wird. Die Reisedistanz ermöglicht eine Distanz zum Erzählstoff, die es dem Erzähler erlaubt, über das poetologische Prinzip seines Romans zu reflektieren. Die Reflexionen finden, wie erwähnt, in den Roman Eingang: die Polenreise erweist sich als tauglich, um die Vergegenkunft, Grass' dem Roman zugrunde liegende zeitorganisierende ‚vierte Zeit‘, zu illustrieren.

## Vasco da Gama

Im dritten Monat unterbricht der Erzähler den von ihm kreierten temporalen Rahmen des Romans abermals. Auf der Ebene der historischen Geschichte sind wir im fünfzehnten Jahrhundert gelandet. Das Ich erzählt über eine Indienreise<sup>417</sup>, macht dies nicht aus einer historischen Perspektive, sondern als der zeitgenössische Erzähler. Er versucht die gegenwärtige Perspektive anhand der Figur von Vasco da Gama zu verschleiern und knüpft so an den historischen Stoff des von der Reformation und der Köchin Margarete Rusch handelnden dritten Monats an: „Wieder- und wiedergeboren ist Vasco jetzt Schriftsteller“ (B, 224). Die Indienreise wird nicht vor dem Feminal behandelt, was die zeitgenössische Perspektive gleichfalls verrät, denn nur die Vorfälle, die das gegenwärtige Ich betreffen, werden nicht während des Tribunals besprochen. Der Besuch an Kalkutta kreiert eine räumliche Distanz zum Hauptgeschehen, das Danzig als Fixpunkt hat. Die Distanz wirft einen anderen Blick auf die Geschichte, denn der Reisebericht betont bewusst den westlichen Blick, mit dem Grass seine Ernährungsgeschichte schreibt. Das Einblenden der Reise konfrontiert den Leser mit der engen westlichen Ansicht der Geschichten des Ich und zeigt ihm die kulturelle Relativität offizieller Historiografien. Die neue Ansicht, die die Reise mit sich bringt, betont die exemplarische Bedeutung der Stadt Danzig für die Historie in *Der Butt*. Nach dem Inhalt seines neuesten Buches gefragt, antwortet Vasco:

Es gehe um die Geschichte der Ernährung. Das spiele alles im Weichselmündungsgebiet. Aber eigentlich konnte es auch im Mündungsgebiet des Ganges, etwa hier

---

<sup>417</sup> Die Indienreise hat Grass in ‚Wirklichkeit‘ erst 1975 unternommen. Man könnte daher behaupten, dass auch die Episode aus dem zeitlichen Bereich der Geschichte in *Der Butt* fällt. In der Realität der Fiktion tut es aber nicht zur Sache, dass die Reise erst 1975 stattfand. Den Kalkutta-Teil deswegen als eine ähnliche Unterbrechung wie den Dokumentarfilm zu bezeichnen, ist also nicht in Übereinstimmung mit der Fiktionslogik. Crick dagegen basiert ihre Analyse auf der zeitlichen Aufeinanderfolge in der extratextuellen Wirklichkeit und schlussfolgert, dass das Vasco da Gama-Kapitel einen Riss im temporalen Rahmen bildet. Vgl. dazu Crick, ‚Future Imperfect: Time and the Flounder‘, 46.

am Fluß Hooghly spielen. Die Göttin in seinem Buch heiße Aua. Leider wisse er viel zu wenig über die drawidische Kali. (B, 234)

Dieses Fragment ist die literarische Überarbeitung von Grass' oben erwähnter Aussage, dass Danzig spekulativ genug ist, jegliches Weltgeschehen bündeln zu können (vgl. EuR III, 455). Die Ähnlichkeit zwischen den Göttinnen Aua und Kali betont Grass' Motto des Romans: Die östlichen Mythen und Geschichten erzählen dieselbe Wahrheit anders, „das ist die Wahrheit, jedes Mal anders erzählt“ (B, 696).

In der zitierten Textstelle fällt unmittelbar auf, dass sich die Erzählperspektive im Vergleich zu dem Anfang des Kapitels – und zu dem Rest des Buches – geändert hat. Das Ich spricht nicht über sich in der ersten, sondern in der dritten Person; die räumliche Distanz wird erzähltechnisch betont. Genau wie die Reise nach Polen geht auch die Indienreise mit einer Distanz zum Schreibstoff einher. Der Erzähler nimmt von dem Romanentwurf Abstand und reflektiert über seine vorläufigen Ideen. Die Reflexion betrifft nicht mehr die Erzählung in *Der Butt*, sondern *Der Butt* selber:

Ich wäre hier auch radikal, hört sich Vasco sagen. Er beschließt (inwendig reich an Figuren) seinem Buch ein Gespräch zu erfinden, in dem Lena Stubbe, die Köchin der Volksküche Danzig-Ohra, mit dem durchreisenden Genossen August Bebel (um 1895) die Frage diskutiert, ob sich die Arbeiterfrauen an der bürgerlichen Küche orientieren sollen oder ob ein proletarisches Kochbuch notwendig ist. (B, 236)

Das Thema hat tatsächlich im Kapitel ‚Bebel zu Gast‘ Eingang in den Roman gefunden. Die Äußerung über den Roman realisiert auch hier eine extratextuelle unmarkierte Metalepse. Die Metalepse beeinflusst die Thematik des Textes nicht, hebt die Stelle aber erzähltechnisch hervor und betont den künstlichen Charakter des ganzen Romans. Dieser Charakter wird im selben Kapitel auch anhand ironischer Bemerkungen des Ich aufgedeckt: „Jeder schießt hin, wo er grad muß oder kann. Jadoch ja, schreibt er, doch im Gegensatz zu Frankfurt am Main wird hier [in den Bustees, sg] gelebt. Später will er diesen Satz streichen“ (B, 235), hat es aber offensichtlich nicht getan.

Die Polenreise kann als poetologische Erläuterung von Grass' Vergegenkunft betrachtet werden, dies erklärt einige narrative Besonderheiten der Reise. Das Vasco da Gama-Kapitel fungiert als Reflexionsmoment im Roman. Es betont den westlichen Blick, mit dem das Ich seine Geschichten erzählt und schreibt so nicht nur der offiziellen Historiografie, sondern auch den eigenen Geschichten entgegen: Die Indienreise fungiert als kritische Gegengeschichte der eigenen Erzählung. Das höchst kritische Kapitel schildert die damalige Lage in Indien und versucht, die unüberbrückbare Kluft zwischen verschiedenen Realitäten darzustellen:

Dann spricht der Filmemacher vom nächsten Filmfestival und erzählt beiläufig von den Toten in Kalkuttas Straßen, die gegen Morgen eingesammelt werden. Die gebe es immer. Schon 1943, als er ein Kind war, seien zwei Millionen Bengalen

verhungert, weil die britische Armee alle Reisvorräte im Krieg gegen die Japaner verbraucht habe. Ob es einen Film darüber gebe. Nein; leider nicht. Hunger könne man nicht filmen. (B, 234)

In Kalkutta nahm Vasco zwei Kilo zu. (B, 240)

Das Ich fühlt sich gehemmt, die Reise zu beschreiben, und ist nur im Stande, sie über eine Distanz zu vermitteln, was die Perspektivänderung erklärt. Der erzähltechnische Abstand – das Ich distanziert sich von sich selbst – soll als Zeichen der Scham verstanden werden. Dass der zeitgenössische Erzähler hier in Vasco da Gamas Haut schlüpft um seine Indienreise zu beschreiben zeigt, dass sich seit den großen Entdeckungen nichts geändert hat, was vor allem in den Beschreibungen der Slums zum Ausdruck kommt. In seiner Rede ‚Nach grober Schätzung‘, die Grass im Februar 1975 vor dem Indian Council of Cultural Relations abhält, heißt es folgendermaßen:

Ich bin Schriftsteller von Beruf. Ich versuche, gegen die verstreichende Zeit anzuschreiben, damit das Vergangene nicht unbenannt bleibt. Zur Zeit sitze ich über einem Manuskript und mache Wörter, die weit ausholen, ins Mittelalter, in die Vorzeit zurücklangen und von essenden, kochenden, hungernden Menschen handeln. Die Geschichte der Nahrung und Ernährung will erzählt werden. Vergangener Hunger, vergangene Hungersnot sucht ihren Ausdruck. Doch die Zukunft hat uns eingeholt. Endlich – wir haben es geschafft. Die Zeiten sind wie aufgehoben: vergangene Barbarei kommt uns spiegelverkehrt entgegen. Wir meinen zurückzublicken und erinnern dennoch bekannte Zukunft. Der Fortschritt, so scheint es, liegt hinter uns. (EuR II, 400-401)

Die Rede hält der Erzähler aus *Der Butt* auch während seines Aufenthaltes in Indien – er erwähnt sogar den Titel ‚Nach grober Schätzung‘ (vgl. B, 224) –, buchstäblich findet sich im Text aber nichts von der Rede vor. Das soeben zitierte Fragment aus der Rede könnte aber auch so aus *Der Butt* übernommen sein und ähnelt der Beschreibung der Polen- und Indienreise in hohem Maße: Der Autor – jetzt als der extratextuelle Autor Günter Grass zu verstehen – sinniert über den gesamten Roman und bestätigt das für Grass dialektische Verhältnis zwischen Fiktion und Realität.

### 5.2.5 „(Ich lief, die Zeit treppab, davon)“: Parenthesen

Grass hat in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* darauf hingewiesen, dass er seit einigen Jahren „Sätze und einzelne Wörter zwischen Klammern“ (ATS, 84) stellt. Genau wie im *Tagebuch* beansprucht die Klammerparenthese in *Der Butt* einen prominenten Platz – *Der Butt* zählt nicht weniger als 696 Klammerparenthesen. Das Anwenden der Klammern geht gemäß dem Erzähler des *Tagebuches* aus seinem Alter hervor. Es hat sich dennoch herausgestellt, dass die Klammern in dem *Tagebuch* eine spezifische textuelle Funktion

haben. Auch in *Der Butt* entfalten sie ein komplexes Funktionsgefüge, das in den nächsten Abschnitten besprochen wird.

## Das schreibende Ich

Das Kapitel mit dem bedeutungsvollen Titel ‚Die andere Wahrheit‘ (B, 440) handelt von einem Treffen der berühmten Märchensammler Philipp Otto Runge, Clemens und Bettina Brentano, der Brüder Grimm und Ludwig Achim von Arnim. Auf den ersten Blick fällt auf, dass zwischen Klammern wiederholt auf den realen Lebenslauf der Protagonisten des Kapitels hingewiesen wird<sup>418</sup>:

Einzig der zarte Wilhelm war dafür, in Bescheidenheit doch mit genauem Ohr, was auf der Ofenbank oder am Spinnrad erzählt werde, anzuhören und ohne Beigabe niederzuschreiben, damit es erhalten bleibe. „Mir wäre das schon genug“, sagte er. (Und später hat er auch geduldig Märchen gesammelt und getreu zum Hausschatz zusammengetragen.) (B, 443)

Ironischerweise wird bemerkt, dass Wilhelm die Erzählungen „ohne Beigabe“ niederschreiben will, ein Vorhaben, das im Kapitel ‚Die andere Wahrheit‘ – und in dem gesamten Roman – von dem Erzähler nicht in die Praxis umgesetzt wird. Brentanos Glaubensübertritt wird ebenfalls in Parenthese mitgeteilt: „Brentano wurde schon bald (als wollte er seine spätere Konversion zum Katholizismus üben) von einem Gefühl tiefer und hoher, umfassender und enggeführter Frömmigkeit überwältigt“ (B, 448). Mittels der Parenthese wird eine Spannung zwischen historisch wahren Ereignissen und fingierten, als real präsentierten Vorfällen kreiert, so dass eine ausdrücklich reflektierte Mischung von Faktualität und Fiktion entsteht: „Dat een un dat anner tosamen“ (B, 445).

Darüber hinaus kreieren die Metalepsen eine Zeitüberlagerung. In dem Kapitel finden wir zwölf mit Klammern markierte Parenthesen vor, von denen neun Informationen, die nach der Berichterstattung spielen, präsentieren: Fünf Schaltsätze enthalten den Komparativ ‚später‘, andere signalisieren mit Jahreszahlen oder Zeitangaben wie „nach Runges Tod“ (B, 450), dass ihr Inhalt zukünftig ist. Die übrigen drei Klammerparenthesen ergänzen die Aussagen im Hauptsatz und beinhalten keine historisch verifizierbaren Informationen.<sup>419</sup> Parenthetisch wird also ein reales Ereignis mit einbezogen, das im

---

<sup>418</sup> Die Funktion der Klammern finden wir nicht nur in ‚Die andere Wahrheit‘: Im ganzen Textverlauf präsentieren zahlreiche Einschaltungen Informationen aus der ‚realen‘ Geschichtsschreibung und aus den Biographien bekannter Personen.

<sup>419</sup> Vgl.: „Einzig der Maler Runge blieb stumm (wenn auch voll innerer Rede) und dem Zeitgeschehen entrückt“ (B, 442); „Er kannte (aus dem Hessischen, aus dem Schlesischen) andere Märchen“ (B, 447) und „Mit Blick auf die stumme Kaschubenfrau am Herd (und deren verängstigte Kinder) beendete sie den schlimmen Streit“ (B, 448).

Moment, in dem das Erzählte spielt, noch nicht stattgefunden hat. Es hat den Anschein, als ob eine jüngere Abspaltung des Ich sich mit faktischen Ergänzungen um die Biographien der Märchensammler einmischt. Dass die Parenthesen gerade in diesem Kapitel das Verhältnis zwischen Fiktion und Tatsache thematisieren, ist kein Zufall. Das Kapitel handelt über die zwei Versionen des Märchens *Von dem Fischer und seiner Frau*, eine frauenfeindliche und eine männerfeindliche.<sup>420</sup> Die Protagonisten entscheiden sich, ob nur eine der beiden, oder ob beide Versionen überliefert werden können, das heißt, ob sie in die Märchensammlung *Des Knaben Wunderhorn* aufgenommen werden können (vgl. B, 443). Das Kapitel bekommt allmählich selber eine zauberhafte Atmosphäre, da immer wieder märchenhafte Elemente auftauchen.<sup>421</sup> Es scheint, als ob ein neues Märchen, in dem die großen Märchensammler als Hauptgestalten figurieren, erzählt wird. Die Wahl der Märchenform ist hier von größer Wichtigkeit, weil sie eine mündliche Überlieferung impliziert.<sup>422</sup> Der mündliche Erzählstil wird in ‚Die andere Wahrheit‘ nachgeahmt: Zwischen Klammern mischt sich ein schreibendes Ich ein, das versucht, das ‚neue‘ Märchen schriftlich festzuhalten und daher ‚Tatsachen‘ nachjagt. Die Darstellung des Kapitels ‚Die andere Wahrheit‘ ähnelt so den Handlungen in dem Kapitel, denn die Märchensammler begegnen sich, um an *Des Knaben Wunderhorn* arbeiten zu können: Der Inhalt wird auf die Form projiziert.

Die Zeitkluft zwischen den Ereignissen im ‚Märchen‘ und denen in den Parenthesen ist so frappant, dass sie die Geschichte verunstalten. Auch die märchenhafte Atmosphäre wird von den faktischen Ergänzungen zerstört. Darüber hinaus deformieren die parenthetischen Hinzufügungen die phantastische Wahrheit. In dem Kapitel wird auf die Ehe zwischen Arnim und Bettina hingewiesen: „Indessen hatten sich Arnim und Bettina (die einige Jahre später ein Ehepaar werden und acht Kinder haben sollten) am Rand

---

<sup>420</sup> Die Ölenbergsche Handschrift erwähnt keine zweite Version des Märchens. Vgl. dazu Jakob und Wilhelm Grimm, *Die älteste Märchensammlung*, hg. v. Heinz Rölleke. (Genf: Fondation Martion Bodmer, 1975). Dennoch ist u. a. in der orientalischen Kultur eine Variant des Märchens bekannt: Der japanische Steinhauer. Es wurde von Wolter Robert van Hoëvell (1812-1987), der für seine Erzählung von einem alten asiatischen Märchen inspiriert wurde, geschrieben. Feng Weiping weist darauf hin, dass es tatsächlich zwei Versionen des Märchens gibt. Vgl. Feng Weiping, ‚Das Märchen im Roman. Die intertextuellen Bezüge zwischen dem Märchen *Von dem Fischer und syner Frau* und dem Roman *Der Butt*‘, *Literaturstraße*, 9, (2008), 287-309. Vgl. auch Heinz Rölleke, *Der wahre Butt: Die wundersamen Wandlungen des Märchens von dem Fischer und seiner Frau*, (Düsseldorf: Diederichs, 1983).

<sup>421</sup> So gehen sie alle „mit einem Korb“ (S. 358) in den Wald, aber „auf Rufweite wollten sie beieinander bleiben, um sich nicht zu verlaufen.“ (S. 360.) Am Ende ihres Spaziergangs, „wußten sie nicht den Weg zurück. Schon wollten sie sich ein wenig fürchten [...]“ (S. 359) aber, „da kam der alte Förster aus der Tiefe des Waldes. Der mochte ihr Rufen gehört haben“ (S. 360) und begleitet die Spaziergänger bis ins Forsthaus.

<sup>422</sup> Vgl. auch Moser, *Romane und Erzählungen*, 117: „Die Wahl der Märchenform [...] verweist darüber hinaus auf Grass‘ Literaturverständnis. Märchen werden mündlich überliefert und verändern sich in diesem Prozeß beständig, sie werden „jedesmal anders erzählt.““



einer Lichtung, die sich um ein dunkles Wasserloch ergab, wie zufällig gefunden“ (B, 448). Die beiden Schriftsteller sind später tatsächlich geheiratet, aber historische Quellen erwähnen sieben statt acht Kinder.<sup>423</sup> Das schreibende Ich ist mit der Überarbeitung des Märchens und der Ergänzung präziser Fakten voll beschäftigt, dass es nicht einsieht, dass auch die Realität märchenhaft sein kann. Da, wo die reale Geschichte selbst märchenhafte Elemente aufweist – die Zahl sieben<sup>424</sup> – wird sie verändert und auf ‚normale‘, paradoxerweise doch fiktionale Verhältnisse zurückgeführt. Die Art und Weise, wie die Parenthesen in ‚Die andere Wahrheit‘ angewendet werden, stellt eine Kritik an der offiziellen Geschichtsschreibung dar: die Sucht nach genauen Fakten macht für die – wunderliche – Wahrheit in der Realität blind.

Grass wollte *Der Butt* ursprünglich den Untertitel ‚ein Märchen‘ geben. Aus Vermarktungsgründen hat er letztendlich darauf verzichtet:

Der Begriff Märchen ist bei uns mit so viel Lieblichkeit und Anheimelndem und Vorgefaßtem besetzt, daß ich diese Formbezeichnung nicht benutzen konnte, es sei denn, ich hätte in Kauf genommen, daß man sich mehr über diese Begriffsbestimmung als über das Buch ausgelassen hätte.<sup>425</sup>

Obwohl der Roman nicht mit der Bezeichnung ‚ein Märchen‘ versehen wurde, will *Der Butt* dennoch ein modernes Märchen sein und eine andere Wahrheit darstellen. Darüber hinaus lässt die Ordnung des Erzählstoffes vermuten, dass die mündliche Überlieferungsweise des Märchens in *Der Butt* simuliert wird: Das Ich bewegt sich frei in seinem ‚Zeit-Raum‘, wagt ungehindert Sprünge vor- und rückwärts und ist jedem Einfall offen. Dies erklärt auch den iterativen Stil im Roman: Eine mündliche Form lässt Raum für Variation, die anhand der iterativen Technik erreicht wird. Die Geschichten in *Der Butt* präsentieren sich nicht als geschrieben, sondern als ‚erzählt‘. Die Funktion der Klammerparenthese ist in den anderen Kapiteln des Romans nicht so transparent wie im Abschnitt ‚Die andere Wahrheit‘<sup>426</sup>, es kann dennoch übergreifend behauptet werden, dass sich zwischen Klammern ein schreibendes, organisierendes, dem Erzählen nachdatiertes Ich einmischt, das sich zum Ziel setzt, das moderne Märchen *Der Butt* schriftlich zu fixieren. Für die Interpretation sprechen der Anfang von dem Prozessbericht des Erzählers: „Es

---

<sup>423</sup> Metzler Autoren Lexikon, 29.

<sup>424</sup> Max Luthi, *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen Erzählender Dichtung*, (Bern: Francke, 1966).

<sup>425</sup> Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft, heute lüge ich lieber gedruckt‘ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

<sup>426</sup> Es gibt auch noch andere Funktionen der Klammerparenthese, die springen aber weniger ins Auge: Sie beinhalten manchmal triviale Einzelheiten, öfters aber stehen sie in einem bedeutungsvollen Verhältnis zu dem Hauptsatz: Sie entkräften die Information im Hauptsatz, stellen eine andere Möglichkeit als die gerade präsentierte dar – wie im Folgenden erläutert wird –, sie beziehen Ilsebill in die Geschichte ein oder stellen einen Vergleich mit der Gegenwart an.

war einmal ein Butt“ (B, 57) und die verschiedenen Anspielungen auf ‚zuhören‘ im Text. Solche Anspielungen sind nicht im Widerspruch zu den Hinweisen auf die Schreibaarbeit des Ich: Das Ich hat tatsächlich vor, die Geschichte, die er seiner Frau erzählt, ‚von sich‘ zu schreiben. Es ist aber das Ich zwischen Klammern, das die Schreibaarbeit wiedergibt. Die Parenthesen gestalten eine anachronistische Geschichtsschreibung: Die historischen Geschehnisse werden aus zeitgenössischem Blick interpretiert, eingeordnet und kommentiert. Die Klammern decken so die Historiografie auf und betonen die Subjektivität des schriftlichen Prozesses.

Es ist wichtig zu bemerken, dass nicht nur die Informationen zwischen Klammern Geschehnisse, die sich nach dem Erzählen ereignen, in den Roman hineinbringen. Mit Blick auf den Text insgesamt gibt es verschiedene Passagen, die die Allgegenwart des Ich unterstreichen: Nicht nur Vergangenes und Heutiges, auch Zukünftiges wird in der Geschichte miterzählt. Pickar hat darauf hingewiesen, dass das Ich im vierten Monat einen Exkurs in die Zukunft macht: „Und mit nichts anderem habe ich später, als meine Ilsebill auf Reisen ging, (Kleine Antillen), unser Kind gefüttert“ (B, 347). Auch die Polenreise findet erst nach der Geburt der Tochter und somit nach dem zeitlichen Rahmen der Erzählung statt. Solche Elemente verstoßen nicht gegen die Hypothese, dass sich in Klammern ein nach dem Erzählen organisierendes Bewusstsein aufhalte, denn die Hinweise auf Zukünftiges sind einfach Teil der Erzählung. Der Gleichzeitigkeit wird mittels dieser Verweise eine weitere Dimension hinzugefügt. Erst nach der Erzählung, die also Hinweise auf die verschiedenen Zeitbereiche umfasst, mischt das schreibende Ich sich ein und versucht, die mündliche Erzählung schriftlich festzulegen.

Die Klammern ermöglichen dem Erzähler, seine Geschichte zu korrigieren oder anzupassen. Sie helfen ihm, seine Geschichte offenzuhalten. Mit Hilfe der Klammern schreibt Grass schräg entgegengesetzt zur offiziellen Geschichtsschreibung. Genau wie in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* sorgen die Parenthesen dafür, dass die Geschichte nicht als fertig oder abgeschlossen dargestellt wird, die Vergangenheit bleibt für Nuancierung und Korrektur offen.

## **Unnarratives und disnarratives Material**

Der zweite Monat klingt mit einem Brief an den ‚verehrten Herrn Doktor Stachnik‘ aus (vgl. B, 208). Stachnik ist Grass‘ ehemaliger Lateinlehrer und Dororthea von Montau-Spezialist. Der Brief illustriert auf einleuchtende Weise Grass‘ Skepsis der offiziellen Geschichtsschreibung gegenüber. Was die Biographie von Dorothea von Montau betrifft, schlussfolgert der Ich-Erzähler: „Wir wissen ja beide nicht, was Dorothea gewollt hat“ (B, 213). Die Äußerung stellt Literatur und Geschichte auf den gleichen Fuß und impliziert, dass die offiziellen Historiografien genauso gut (und genauso viel) fiktionale Elemente als literarische Werke beinhalten. Der Brief will dazu anregen, über den Wert, der der offiziellen Geschichtsschreibung beigemessen wird, nachzudenken. In einem Inter-

view behauptet Grass 1978, er sei „in der Lage, genauere Fakten zu erfinden als die, die uns angeblich authentisch überliefert werden.“<sup>427</sup> Jurgensen sagt darüber:

Grass interessiert sich für das nicht in die offizielle Darstellung aufgenommene Anonyme; für ihn ist vor allem der Rest wirklich. Ihn gilt es, aus der Abstraktion zu befreien. In dialektischer Umkehrung benutzt Grass die Fiktion, um eine authentische Geschichtsschreibung zu ermöglichen. Bei vielen seiner geschichtlichen Episoden handelt es sich um Gegenversionen einer historischen Mitteilung, die er als abstrakt, arrangiert und damit fiktional betrachtet.<sup>428</sup>

*Der Butt* will eine solche Gegenversion der offiziellen Geschichtsschreibung sein. Um dies zu realisieren, deckt der Roman, mit Hilfe von Parenthesen, die Norm in der Geschichtsschreibung auf. Im zweiten Monat thematisieren manche Parenthesen den einseitigen Blick der offiziellen Historiografie. Der Beschreibung von ‚Der Zinsgroschen‘ – 1602, ein Pestjahr, entstanden – von der Hand des Danziger Malers Anton Möller folgt die Einschaltung: „(Aber keine Sterbelaken hängen aus Fenstern. Keine überladenen Karren beleben den Hintergrund. Kein Arzt geht verumumt mit der Klapper um. Nirgendwo wird Stroh verbrannt. Kein warnendes Gelb herrscht vor)“ (B, 143). Die Parenthese beschreibt, wie es damals wirklich war, und entromantisiert somit das Gemälde. Eine ähnliche Botschaft enthält die Parenthese in der folgenden Textstelle, die die Erinnerungen von Albrecht von Schlichting, einem einfachen Schwertfeger aus dem 14. Jahrhundert und Ehemann von Dorothea von Montau, wiedergibt:

Ich ging noch Drehorte besichtigen und war nicht mehr sicher, ob das backsteingemauerte Haus des Schwertfegers Albrecht Schlichting in der altstädtischen Schmiedegasse oder in der rechtstädtischen Ankerschmiedegasse im Jahre 1353 gebaut wurde. Dorothea von Montau, die Tochter des niederländischen Neubauern Wilhelm Swarze, war bei Baubeginn des spätgotischen Hauses – es stand wohl doch auf altstädtischem Grund – gerade sechs Jahre alt. (Genauer, Ilsebill, erinnere ich mich an Treppenstiegen, Küchendunst, ausgehängte Sterbelaken und persönliche Niederlage als an Örtlichkeiten.) Jedenfalls baute ich als Schwertfeger, nachdem die Beulenpest zum erstenmal alle Gassen abgeklappert hatte; worauf, bei allgemeiner Teuerung, die Grundstückspreise fielen. (B, 149-150)

Die Parenthese thematisiert, was für die Menschen im Mittelalter wichtig war, was aber nur selten überliefert wurde. Auch der kleine Mann macht Geschichte, seine Stimme findet aber kein Gehör, oder wie es in *Der Butt* heißt: „Geschichte, die nicht geschrieben wurde, doch da ist und nachhängt“ (B, 658). Beide oben zitierten Klammersätze bieten

---

<sup>427</sup> Arnold, ‚Gespräche mit Günter Grass‘, 31.

<sup>428</sup> Jurgensen, ‚Das allzeitig fiktionale Ich‘, 129.

einen Blick auf die dunkle bzw. ‚einfache‘ Seite der Menschheit, die in der Historiografie nur selten thematisiert wird, und betonen so die Kluft zwischen dem Erleben und der Überlieferung. Beide Parenthesen sind mit der auch in dem *Tagebuch* vorfindlichen narrativen Kategorie des *unnarrated*, wie sie von dem amerikanischen Narratologen Prince in seinem tonangebenden Aufsatz ‚The Disnarrated‘ beschrieben wurde, verwandt. In Parenthese wird thematisiert, was im Haupttext nicht gesagt oder mitgeteilt wird:

all the frontal and lateral ellipses found in narrative and either explicitly underlined by the narrator („I will not recount what happened during that fateful week“) or inferable from a significant lacuna in the chronology or through a retrospective filling-in [...] In *this* case, something is not told (at least for a while) not so much because of a narratorial incapacity, a tellability imperative, a „legal“ imposition, but because of some narrative call for rhythm, characterization, suspense, surprise, and so on.<sup>429</sup>

Im Gegensatz zu Princes Kategorie werden die Elemente in *Der Butt* schon (sofort) thematisiert, wenn auch in einem negativen oder in einem mit dem Haupttext kontrastierenden Modus. Gerade der Modus und die Klammern sorgen dafür, dass die Elemente im Vergleich zum Haupttext betont werden. Die Parenthese teilt die nicht-erwähnten Geschehnisse nachträglich mit und deckt so die einseitige Norm der offiziellen Geschichtsschreibung auf. Dies wird nicht nur von den Parenthesen bezweckt, auch im Haupttext wird regelmäßig darauf hingewiesen, dass die offizielle Historiografie zahlreiche Geschehnisse oder Einzelheiten nicht aufnimmt. Die Klammern signalisieren solche Informationen visuell, so dass sie gerade dadurch, dass sie eingeklammert sind, hervorgehoben werden.<sup>430</sup>

Eng verbunden mit der Kategorie des *unnarrated*, ist Princes Kategorie des *disnarrated*: „all events that *do not* happen, but nonetheless, are referred to (in a negative or hypothetical mode) by the narrative text.“<sup>431</sup> Auch diese Gruppe narrativer Elemente ist in *Der Butt* – nicht nur parenthetisch – stark vertreten: „(Ach Ilsebill, wäre das Metall doch in den Bergen geblieben)“ (B, 36). Die Gruppe *disnarrativer* Elemente kann als eine Vertiefung des *unnarrated* Materials betrachtet werden: Eine unrealisierte Möglichkeit wird thematisiert, der Modus und die Klammern schenken der Möglichkeit Aufmerksamkeit und regen an, über das nicht ausformulierte Ereignis zu reflektieren. Im Roman selbst wird die Funktion parenthetisch erläutert: „(Was hätte sein können, wenn nicht das

---

<sup>429</sup> Prince: ‚The Disnarrated‘, 2. [Hervorhebung im Original]

<sup>430</sup> Auch Dieter Baacke behauptet, dass die Mitteilung durch die Einschaltung betont wird und sich der Erzähler durch die Parenthese stärker heraushebt: Dieter Baacke et al., *Kleines literarisches Lexikon*, (Bern: Francke, 1966), 297. Dies ist im Gegensatz zu dem, was die meisten Parenthesetheorien behaupten: vgl. u. a. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 427; *Metzler Literatur Lexikon*, 571.

<sup>431</sup> Prince, ‚The Disnarrated‘, 2.

Gegenteil Tatsache geworden wäre.)“ (B, 420) Die unnarrativen und disnarrativen Elemente enthüllen und kritisieren zugleich die Norm, der in der Geschichtsschreibung gefolgt wird, und sind für die Realisierung Grass' ‚Gegengeschichte‘ konstitutiv.

Die in Princes Aufsatz zuerst beschriebene Kategorie des *unnarratable or nonnarratable*<sup>432</sup> ist ebenfalls in *Der Butt* vorzufinden, und zwar in der implizit vorhandenen Thematik des Zweiten Weltkrieges, wie vorher schon besprochen wurde. Der Flachfisch bewertet den Gräuel des Zweiten Weltkrieges dermaßen problematisch, dass er für ihn „below the so-called treshhold of narratibility falls“<sup>433</sup> und daher nur implizit erzählt werden kann.

### 5.2.6 Schlussfolgerungen

Das Ich in *Der Butt* setzt sich zum Ziel, die Geschichte der Menschheit – mit besonderer Aufmerksamkeit für die Entwicklung der Ernährung und die Mann-Frau-Verhältnisse – von der Steinzeit bis in die 1970er Jahre zu erzählen. Das Ich ist in der Lage, in die Haut von anderen historischen Männern zu schlüpfen, versetzt sich so in jede Epoche und bewahrheitet das an den Anfang gesetzte Motto „Ich das bin ich jederzeit.“

Anfänglich hat es den Anschein, als ob das Ich seiner Frau eine Geschichte erzählen will. Allmählich wird deutlich, dass er sich als Mann um den Lauf der Historie schuldig fühlt und darüber vor dem von Frauen organisierten Feminal – das eigentlich den Butt aus dem Märchen *Von dem Fischer und seiner Frau* aburteilt – Zeugnis ablegen will. Mit dem Zeugnis hofft der Erzähler, sich seine Schuld erlassen zu können. Genau wie die Erzähler aus Grass' anderen Romanen, die auch von Schuldgefühlen zum Schreiben gezwungen werden, hat das Ich aus *Der Butt* Schwierigkeiten, seine Schuld zu präzisieren. So endet der Erzähler den ersten Monat mit folgender Frage: „Steht alles nun auf Papier? [...] Und die restliche Schande? Kreuzweis verschnürte Pakete, die aufgedrösel sein wollen. Denn als wir zwangsgetauft christlich wurden, vermehrte sich nur die Sünde.“ (B, 134) Diese und andere Sünden werden nicht expliziert, so dass undeutlich bleibt, wo die Schuld des Ich sich genau situiert. Auch die Thematik des Zweiten Weltkrieges, das laut dem Butt als den Gipfel der männlichen Herrschaft (und Schuld) betrachtet werden könnte (vgl. B, 574), wird in dem Überblick der Geschichte lediglich anhand kleiner Themenkomplexe impliziert. Die Thematik des Zweiten Weltkrieges schließt

---

<sup>432</sup> „that which, according to a given narrative, cannot be narrated or is not worth narrating either because it transgresses a law (social, authorial, generic, formal) or because it defies the powers of a particular narrator (or those of any narrator) or because it falls below the so-called threshold of narratability (it is not sufficiently unusual or problematic).“: Prince, ‚The Disnarrated‘, 1.

<sup>433</sup> Prince, ‚The Disnarrated‘, 1

sich Princes Kategorie von *nonnarratable events* an: Der Butt bewertet den Gräuel des Zweiten Weltkrieges dermaßen schrecklich, dass er ihn nicht miterzählen will oder kann: „[Hitler und Stalin] liegen außer meiner Verantwortung. Diese Gegenwart ist nicht meine“ (B, 574). Nur über implizite Verweise wie Billy's blauweiß gestreiften Pulli (vgl. B, 626) finden der Zweite Weltkrieg und die einhergehenden Geschehnisse Eingang in *Der Butt*.

Es hat sich herausgestellt, dass Grass sich auch der anderen von Prince in seinem Aufsatz ‚The Disnarrated‘ erwähnten Kategorien bedient. Über *nonnarrated events* prangert der Erzähler die Norm, nach welcher Geschichte geschrieben wird, an: Zwischen Klammern erwähnt er, welche Geschehnisse und welche Einzelheiten das Leben des einfachen Menschen geprägt haben, dennoch nicht überliefert wurden. Grass variiert Princes Kategorie von *nonnarrated events* einigermaßen. Mit *the nonnarrated* verweist Prince auf Geschehnisse, die an und für sich nicht erwähnt werden, es wird nur an sie referiert. Die Parenthese „(Aber keine Sterbelaken hängen aus Fenstern. Keine überladenen Karren beleben den Hintergrund. Kein Arzt geht vermummt mit der Klapper um. Nirgendwo wird Stroh verbrannt. Kein warnendes Gelb herrscht vor)“ (B, 143) gibt an, dass bestimmte Einzelheiten aus dem Mittelalter nicht überliefert werden, sie werden aber von dem Erzähler nachträglich vermittelt. Der negative Modus und die Klammern heben die Einzelheiten sogar hervor, so dass die Parenthese extra Aufmerksamkeit bekommt.

Mit Princes Kategorie von *disnarrated events* betont Grass den sogenannten dritten Weg: „(was hätte sein können, wenn nicht das Gegenteil Tatsache geworden wäre)“ (B, 420). So lenkt er die Aufmerksamkeit auf nicht erwähnte, andere Möglichkeiten, die den Lauf der Geschichte beeinflussen hätten können. Grass wendet Princes Kategorien offensichtlich an, um seine Realität, die, wie er selbst sagt, alles, was unsere Vorstellungskraft bevölkert<sup>434</sup>, umfasst, darzustellen: Einzelheiten, die nicht in der offiziellen Geschichtsschreibung erwähnt werden; Möglichkeiten, die sich nicht realisiert haben; Themen, die er nicht ausformulieren kann. Die Klammern stellen sich so als Hilfsmittel für Grass heraus, um der offiziellen Geschichtsschreibung entgegen zu schreiben.

*Der Butt* prangert also die offizielle Historiografie an, der Erzähler ist sich aber davon bewusst, dass seine Geschichte ebenfalls in der westlichen Tradition steht. Über bewusst eingebaute Reflexionsmomente zeigt er dies seinem Leser und schreibt auch seiner eigenen Geschichte entgegen. Die Reflexionsmomente erzeugen eine Distanz zum Erzählstoff, die durch extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepsen ermöglicht wird. Während seiner Reise nach Indien – das Ich ist in die Haut des Entdeckungsreisenden Vasco da Gama geschlüpft – nimmt das Ich bewusst von seinem Erzählstoff Abstand und reflektiert über seinen Entwurf. Der Abstand wird auf eine erzähltechnische Art und

---

<sup>434</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 264.

Weise bekräftigt: Der Erzähler spricht nicht von sich in der ersten, sondern in der dritten Person und distanziert sich so figürlich von sich selbst. Während seiner Reise und wegen der Distanz zu seinem Erzählstoff kommt er zu der Schlussfolgerung, dass die östliche Göttin Kali und die westliche Göttin Aua verschiedene Ähnlichkeiten aufweisen, er erzählt aber über Aua, weil er „leider viel zu wenig über die drawidische Kali [wisse]“ (B, 234). Der buchstäbliche Abstand von Danzig und die figürliche Distanz zum Erzählstoff ermöglichen es dem Erzähler, sich von seiner Geschichte zu entfernen und den westlichen Blick, mit dem sie geschrieben wird, zu betonen.

Überdies geht die Distanz im Vasco da Gama-Abschnitt mit einem Schamgefühl einher. Der Erzähler konfrontiert nicht nur die östlichen und westlichen Traditionen der Geschichtsschreibung miteinander, er sorgt auch dafür, dass zwei Realitäten einander gegenübergestellt werden. Vascos Lebensweise und die Art und Weise, wie er in Indien herumreist, bildet zu den Lebensumständen in den Slums einen starken Kontrast. Dies wird am prägnantesten deutlich anhand des letzten Satzes des Abschnitts, als der Erzähler trockenweg mitteilt: „In Kalkutta nahm Vasco zwei Kilo zu.“ (B, 240) Der Erzähler streckt, wie die Göttin Kali, vor Scham die Zunge rot raus und hofft, dass sein Leser das gleiche machen wird. Zugleich kritisiert er, dass er in Indien „nirgendwo [...] einen Minister, ein Gouverneur, Brahmanen, einen lispelnden Dichter die Zunge rot rausstrecken“ sah (B, 238-239).

Ein zweiter, bewusster Reflexionsmoment bildet die Polenreise im zweiten Monat. Auch während dieser Reise distanziert sich der Erzähler von seinem Schreibstoff und reflektiert über seine „Manuskriptlücken“. Die Distanz wird auch hier anhand einer extratextuellen narratorialen Diskurs-Metalepse geschafft. Die Reflexionen des Erzählers betreffen jetzt nicht den Inhalt, sondern die Form seines Entwurfes. Die Polenreise erklärt und expliziert anhand des Zusammentreffens der Gegenwart, des 14. Jahrhunderts und des 17. Jahrhunderts den zeitlichen Aufbau von *Der Butt*: „Auf unserem Papier findet das meiste gleichzeitig statt.“ (B, 158) Die Polenreise fungiert so als poetologische Leseanleitung für den Rest des Romans.

Die zwei Reflexionsmomente, die von extratextuellen narratorialen Diskurs-Metalepsen realisiert werden, betonen die Selbstbewusstheit des Romans. Die Polenreise enthält wichtige poetologische Bemerkungen, die Indienreise fragt Aufmerksamkeit für die Entwicklungsgebieten des Landes und betont die Kluft zwischen der Wirklichkeit des Ich und der Wirklichkeit in diesen Gebieten. Darüber hinaus kritisiert sie den engstirnigen Blick der eigenen Erzählung und fungiert als Gegengewicht. Die besondere Stellung der Reisen wird erzähltechnisch durch die Metalepsen betont. Der Abstand des Romans erlaubt es, über die Form zu reflektieren und Kritik an dem eigenen Projekt einzubauen.

Wie soeben besprochen, sind die *nonnarrated* und *disnarrated events* Mittel für Grass, um entgegen der offiziellen Historiografie zu schreiben. Solche *events* erscheinen auffällenderweise öfters zwischen Klammern. Die Parenthesen, so hat sich erwiesen, nehmen die offizielle Geschichtsschreibung auf noch eine andere Art und Weise auseinander.

Während die Mehrheit der Forscher versucht hat, eine Hierarchie zwischen den Erzählern darzustellen – sie bewerteten das zeitgenössische Ich als Autor-Ich, die anderen Ich als fiktiven Ich –, habe ich gezeigt, dass es keine Hierarchie unter den Erzählern gibt. Das zeitgenössische Ich ist zugleich das steinzeitliche, das mittelalterliche, das barocke, das romantische Ich. Es gibt meines Erachtens schon eine zweite Instanz, die sich zeitlich von diesen Ich abgrenzt: Zwischen Klammern mischt sich ein schreibendes, organisierendes, dem Erzählen nachdatiertes Ich ein, das das moderne Märchen, das *Der Butt* im Grunde sein will, schriftlich zu fixieren versucht. Am deutlichsten kommt dies in dem Kapitel ‚Die andere Wahrheit‘ zum Ausdruck. Das Kapitel handelt um ein Treffen der berühmten Märchensammler, die an *Des Knaben Wunderhorn* arbeiten wollen, das heißt, dass sie mündlich überlieferten Geschichten schriftlich fixieren werden. Der Inhalt wird in die Form reflektiert, denn zwischen Klammern mischt sich ein Ich ein, das versucht, den Abschnitt ‚die andere Wahrheit‘ – und im Allgemeinen *Der Butt* – schriftlich festzulegen. aufs Neue wird die offizielle Geschichtsschreibung angegriffen, denn das Ich zwischen Klammern ist nur an Tatsachen interessiert, ist für das Märchenhafte in der Realität blind und deformiert dadurch die phantastische Wirklichkeit. Darüber hinaus entsteht eine Zeitkluft zwischen den Ereignissen im Haupttext und denen in Parenthesen, so dass angestrichen wird, dass das Ich die Geschichte aus zeitgenössischem Blick kommentiert (und verunstaltet). Die Parenthesen gestalten eine anachronistische Geschichtsschreibung und betonen den künstlerischen Gehalt der Historiografie.

*Der Butt* ist nicht nur auf inhaltlicher Ebene ein mehrschichtiger Roman. Anhand seiner Struktur gelingt es dem Werk einerseits, um entgegen der offiziellen Historiografie zu schreiben: Die *nonnarrated* and *disnarrated events* und das sich aus einem Zeitraum nach dem Schreiben des Romans zwischen Klammern einmischende Ich enthüllen, wie ‚die‘ Geschichte konstruiert wird und betonen so den fiktiven Charakter der offiziellen Geschichtsschreibung. Andererseits ist *Der Butt* ein sehr selbstbewusster Roman, der auch entgegen seiner eigenen Geschichte schreibt, wie das Vasco da Gama-Kapitel anzeigt. Der Erzähler ist sich davon bewusst, dass sein Projekt unvermeidbar in einer bestimmten Tradition steht, er enthüllt dies aber seinem Lesepublikum selbst, und versucht, auch seine eigene Geschichte zu korrigieren und offenzuhalten.



## 5.3 Die Rätin

### 5.3.1 Einführendes zu *Die Rätin*

Auf Weihnachten wünschte ich eine Ratte mir, hoffte ich doch auf Reizwörter für ein Gedicht, das von der Erziehung des Menschengeschlechts handelt. Eigentlich wollte ich über die See, meine baltische Pfütze schreiben; aber das Tier gewann. Mein Wunsch wurde erfüllt. Unterm Christbaum überraschte die Ratte mich. (R, 7)<sup>435</sup>

Mit diesen ironischen und paradoxen Sätzen fängt *Die Rätin* an: Der Ich-Erzähler hofft auf Inspiration, um ein Gedicht über die Erziehung des Menschengeschlechts zu schreiben – ein deutlicher Hinweis auf Lessings gleichnamigen Aufklärungstraktat *Über die Erziehung des Menschengeschlechts* –, wünscht sich dennoch eine Ratte, eine Weihnachtsratte. Das Tier fungiert tatsächlich als Muse, prophezeit aber alles andere als die Erziehung der Menschen. Sie wird zur Protagonistin in den Träumen des Ich-Erzählers, wo sie das Ende der Menschheit proklamiert. Das Ich will diesem Ende ausweichen und beginnt, *sheherazadenweise*, Geschichten zu erzählen.<sup>436</sup> Ironischerweise bekommt der Erzähler seine Ratte mit Weihnachten, wenn der Erlöser der Menschheit erwartet wird. Dort, wo die „Krippe mit dem bekannten Personal“ (R, 7) steht, hat der Drahtkäfig mit der Ratte einen Platz gefunden. Die Erlösung wird zu einer apokalyptischen Geschichte, einer modernen Arche Noahs, von der einen Sorte erzählt, die, gemäß der Ratte aus dem Roman, dem Zugang zur Arche untersagt blieb (vgl. R, 11). An die Stelle der Erlöserfigur tritt eine Ratte, ein Untergangsprophet; an die Stelle der Erlösungsgeschichte tritt eine apokalyptische Erzählung; der Anfang des Romans ahnt nur wenig Gutes für die Menschheit voraus.

Die Entwicklung zu Grass' pessimistischer Weltansicht lässt sich über seine politischen Essays und seine Romane seit dem Anfang der 1970er Jahre nachweisen. Aus dem *Tagebuch* spricht ein Glaube an den Fortschrittsgedanken. Grass warnte damals mit Hilfe der Schnecke zwar vor einer zu schnellen Entwicklung, er ist über die Zukunft noch op-

---

<sup>435</sup> Der erste Satz enthält eine frappante strukturelle Übereinstimmung mit dem Anfang von *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (Vgl. ATS, 7). In den beiden Werken wird darauf hingewiesen, dass der Erzähler am liebsten mit einer anderen Geschichte zu erzählen anfangt, er ist aber in beiden Werken der Thematik, mit der er beginnt, unterlegen. So wird von Anfang an die Abhängigkeit des Erzählers von seinem Erzählstoff betont.

<sup>436</sup> *Die Rätin* weist eine bemerkenswerte Analogie mit den Märchen aus *Tausendundeine Nacht* auf. Genau wie Sheherazade, hört das Ich nicht auf, zu erzählen, und versucht so sein Leben und das der Menschheit, zu retten, oder wie es in *Die Rätin* heißt: „weil ich durch Wörter das Ende aufschieben möchte“ (R, 16). Zweifel aus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* teilt dieses Schicksal und auch Amsel in *Hundejahre* weist auf die Verbindung zwischen Überleben und Erzählen hin (vgl. H, 699).

timistisch gestimmt. Seine politischen Rundreisen für die SPD, die den Hauptbestandteil des *Tagebuches* bilden, zeugen von dieser optimistischen Gesinnung. In *Der Butt* hat sich der positive Ton gemildert: Der Fortschrittsgedanke, der von dem Butt als Weltgeist vertreten wird, wird in Frage gestellt. Die Geschichte ist eine unendliche Wiederholung von „Frieden und Krieg, Krieg und Frieden“ (B, 665), Entwicklung gibt es kaum. *Der Butt* rät den Menschen, aus den Fehlern der Geschichte zu lernen, und schildert in dem katastrophalen Kapitel ‚Vatertag‘ die möglichen Folgerungen für die Menschheit, wenn die heutigen Machtverhältnisse nicht verändern. *Kopfgeburten* widerruft den optimistischen Ton des *Tagebuches* definitiv, das Ich gesteht sogar, es war ein Fehler, auf die Schnecke zu setzen:

Vor zehn und mehr Jahren sagte ich: Der Fortschritt ist eine Schnecke. Die damals riefen: Zu langsam! Das geht uns zu langsam! mögen (mit mir) erkennen, daß uns die Schnecke entglitten, davongeeilt ist. Wir holen sie nicht mehr ein. Wir sind im Rückstand. Die Schnecke ist uns zu schnell. Und wer sie (immer noch) hinter uns auf dem Weg sieht, soll sich nicht täuschen: sie überrundet uns abermals. (KG, 137-138)

Die Zurücknahme des Bildes, in dem Fortschritt durch die Schnecke verkörpert wird, verweist auf Grass' Enttäuschung über die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen.<sup>437</sup> In seiner Biographie über Grass listet Neuhaus die gesellschaftlichen Gründe für Grass' Desillusion auf: 1980 wird Ronald Reagan, „der Grass regelrecht verhasst ist“<sup>438</sup>, in den USA zum Präsidenten gewählt, 1982 wird Helmut Kohl, dem Grass allerwenigst anhängt, Bundeskanzler in Deutschland, die Verelendung in den Entwicklungsländern nimmt zu, und die Kluft zwischen dem Westen und der Dritten Welt wird immerzu größer, im Licht des Kalten Krieges wächst die atomare Drohung, und zum Schluss „[sind] die Vergiftung der Flüsse und Meere, die Verseuchung der Atmosphäre, die Abholzung und das Absterben der Wälder, die Auslaugung der Böden unübersehbar geworden.“<sup>439</sup> 1982 hält Grass eine Rede mit dem programmatischen Titel ‚Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen‘.<sup>440</sup> Während der Rede verweist er auf sein neuestes Buchprojekt:

Doch weiß ich, daß jenes Buch, das zu schreiben ich vorhabe, nicht mehr so tun kann, als sei ihm Zukunft sicher. Der Abschied von den beschädigten Dingen, von

---

<sup>437</sup> Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit Grass' damaliger Haltung der Gesellschaft gegenüber verweise ich auf ein Gespräch mit Raddatz: ‚Wir sind die Verfassungsschützer‘, Dezember 1983, *Gespräche*, 307-319.

<sup>438</sup> Neuhaus, Günter Grass. *Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*, 306.

<sup>439</sup> Neuhaus, Günter Grass. *Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*, 307.

<sup>440</sup> Grass hielt die Rede bei der Verleihung des Antonio-Feltrinelli Preises im November 1982.

der verletzten Kreatur, von uns und unseren Köpfen, die sich alles und auch das Ende all dessen ausgedacht haben, müsste mitgeschrieben werden. (EuR II, 59)

„Jenes Buch“ wird letztendlich *Die Rättin*, ein Roman, der die Vernichtung der Meere, das Waldsterben und das Ende der Menschheit beschreibt. Dass das Thema Umweltschutz Grass schon länger interessierte, geht aus einem Interview mit Cepl-Kaufmann aus dem Jahre 1971 hervor. Da empfiehlt Grass Martin Walser, über das langsame Absterben des Bodensees zu schreiben, ein Thema, das er selbst in *Die Rättin* verarbeiten würde. Konkrete Pläne mit dem Thema Umweltschutz hatte er damals noch nicht.<sup>441</sup>

Um seine Schreibblockade zu überwinden, sucht der Erzähler von *Die Rättin* Inspiration bei seinem Weihnachtsgeschenk. Die Szenen, die das Ich hinter seinem Schreibtisch im Beisein seiner Ratte thematisieren, gestalten die extradiegetische Welt. In den Träumen des Erzählers entfaltet sich ein Erzählwettlauf zwischen dem Erzähler und seiner Rättin. Wichtig zu bemerken ist, dass es einen konzisen Unterschied zwischen dem Gebrauch von ‚(Weihnachts)Ratte/Rättlein‘ einerseits und ‚Rättin‘ andererseits gibt: Jene Bezeichnungen ‚(Weihnachts)Ratte‘ und ‚Rättlein‘ verweisen auf die Ratte in der extradiegetischen Welt, ‚Rättin‘ dagegen wird als der Name für das Tier in den Träumen des Erzählers benutzt. Diesen Unterschied übernehme ich in meiner Analyse. Der Traum des Erzählers und die Gespräche zwischen der Rättin und dem Ich bilden die intradiegetische Welt. Es gibt zwei hypodiegetische, von dem Erzähler geträumte Erzählungen. Die erste handelt von fünf Frauen, die eine Expedition auf dem Schiff ‚Die Neue Ilsebill‘ unternehmen. Ziel der Reise ist, den Quallenbestand in der Ostsee zu messen. Damroka, die Kapitänin des Schiffes, hat aber eine *hidden agenda*: Sie will die mythische Stadt Vine-ta wiedererfinden, um dort eine matriarchal organisierte Gesellschaft zu stiften. Die zweite hypodiegetische Erzählung führt Oskar Matzerath als fast sechzigjähriger Filmmacher auf. Während er in *Die Blechtrommel* „die Kunst des Zurücktrommelns“ (BT, 623) beherrschte, ist er jetzt ein Meister in dem Herstellen der Zukunft (vgl. R, 41): Oskar leitet einen Filmbetrieb, ‚Post Futurum‘, der die Zukunft vorausahnende Filme produziert. Für den 107. Geburtstag seiner Großmutter, Anna Koljaiczek, reist Oskar nach Polen und geht an die Konfrontation mit seiner Vergangenheit heran. Auch Bruno, der Krankenpfleger aus *Die Blechtrommel*, ist wieder da, jetzt als Oskars Chauffeur. Innerhalb von Oskars Erzählung entfaltet sich eine weitere hypohypodiegetische Geschichte, die Oskar zum Film produzieren soll. Die Geschichte beinhaltet ein unfertiges Filmskript über die berühmtesten Märchenfiguren. Sie bekämpfen die Regierung und organisieren eine Märchen-Revolution um dem Waldsterben vorzubeugen. Die zweite hypohypodiegetische Geschichte präsentiert Oskar und den Maler-Fälscher Lothar Malskat, der während der 1950er Jahre lebte und wegen seiner meisterlichen Fälschungen in der

---

<sup>441</sup> Vgl. ‚Ein Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie‘, Mai 1971, *Gespräche*, 119.

Sankt-Marien-Kirche in Lübeck berühmt wurde. Malskat hat selbst zugegeben, die Male-reien verfälscht zu haben. Die Malskat-Geschichte hat eine ambige Position im Textgan-zen von *Die Rättin*. Oskar will einen Dokumentarfilm über den Fälscher machen und trägt dem Ich auf, Material über die 1950er Jahre zu sammeln. Die Informationssuche des Ich spielt in der extradiegetischen Welt, sie wird nicht von dem Erzähler geträumt. Oskars Einmischungen und Bemerkungen über Malskat dagegen entfalten sich in seiner hypodiegetischen Welt und sind also Teil des Traumes. Ich gehe später in der Analyse näher auf die Malskat-Geschichte und auf ihre Bedeutung im Textganzen ein. Die Ge-schichte beschreibt zwar den Handel und Wandel Lothar Malskats, ist aber vor allem als Allegorie für das politische Klima der 1950er Jahre, der ‚falschen Fuffziger‘, gemeint. Neben diesen Haupterzählungen ziehen sich zahllose Variationen von ‚Der Rattenfänger von Hameln‘ durch die verschiedenen Welten des Romans hindurch.

Die Geschichten des Erzählers werden aus einem ‚Prä-Knall‘-Zeitraum berichtet. Die Ratte erzählt gleichzeitig aus einem ‚Post-Knall‘-Zeitraum über den Vormarsch der Rat-tenvölker. Die Vernichtung der Menschheit hat also zugleich noch nicht und schon stattgefunden. Nachdem sich der große Knall<sup>442</sup>, der die Vernichtung der Menschheit mit sich bringt, auch in dem Zeitraum des Erzählers ereignet hat, ist es nicht mehr mög-lich, zwischen den verschiedenen Erzählungen zu unterscheiden. Die Handlungsstränge laufen durcheinander und bilden einen großen, unentwirrbaren Geschichtsknäuel. Da-rüber hinaus wird ab dann auch in Frage gestellt, wer eigentlich träumt: Träumt das Ich die Rättin, oder ist das Ich eine Traumvision der Rättin? Die Geschichten des Erzählers umfassen eine Häufung von den bis dann von Grass entwickelten Schreibtechniken, als ob der Roman sein ganzes Spektrum einsetzt, um dem Ende ausweichen zu können. Die Erzählungen des Ich repräsentieren die künstlerische Einbildungskraft und sollen als Gegengewicht zu der seit der Aufklärung allgegenwärtigen rationalen Vernunft gedacht werden, denn gerade die blinde Ratio führt zur Vernichtung der Menschheit. Der *acte de résistance* des Erzählers kommt aber, so die Rättin, zu spät: Der große Knall hat das Leben auf Erde vernichtet und dem Rattenzeitalter Platz gemacht. Wer wen träumt und wel-che Weltvision – „Euch gab es mal“ vs. „Uns gibt es noch“ – am Ende die wirkliche ist, bleibt unbeantwortet.

Die Ratte ist keine neue Figur in Grass‘ Texten. Schon in dem 1957 uraufgeführten Theaterspiel *Hochwasser* spielen zwei Ratten, Perle und Strich, die Hauptrollen. Im Stück wird die Menschheit durch Hochwasser bedroht, sie hat aber kein Auge für die Warnsi-

---

<sup>442</sup> In Analogie mit dem Urknall, mit dem das Leben anfang, zerstört jetzt ein großer Knall die Menschheit. Zugleich läutet er einen neuen Anfang ein: den des Rattenzeitalters. Der Knall weist also auf das Ende wie auch auf den Anfang eines Zeitalters hin.

gnale. Zwei Ratten dagegen verstehen schon, was los ist, und wandern aus.<sup>443</sup> Der 1986 publizierte Roman stellt sich als eine Ausarbeitung in Prosa des Theaterspiels heraus. Die Rättin als Protagonistin verdankt ihre Existenz auch dem Jahr 1984 – in dem *Die Rättin* (teils) geschrieben wurde –, das laut der chinesischen Astrologie das Jahr der Ratte ist. Darüber hinaus feierte das Märchen ‚Der Rattenfänger von Hameln‘ 1984 seinen siebzigsten Jahrestag. Neuhaus erwähnt, dass die Wahl für eine Ratte als Hauptfigur auch objektive Gründe hatte: Ratten waren die einzigen Wesen, die man nach den nuklearen Testen zwischen 1946 und 1958 auf dem Atoll Bikini vorgefunden hat. Die Überlebensfähigkeit von Ratten wurde in *Die Rättin* übernommen.<sup>444</sup>

*Die Rättin* wurde, vor allem in der deutschsprachigen Welt, negativ rezipiert. Die meisten Rezensionen kritisierten den Mangel an Einheit, die allzu barocke Sprache und die komplexe Komposition des Romans.<sup>445</sup> Eine der schärfsten – und auffallendsten – Äußerungen über *Die Rättin* stammt von Karasek, der sagt, die drei für ihn schlechtesten Bücher der Weltgeschichte seien Hitlers *Mein Kampf*, Stalins *Theorie der Sprache* und Günter Grass' *Die Rättin*. Die Aussage motiviert er aber nicht, dem einzigen Grund, auf dem Karasek seinen Urteil basiert, ist: „Weil ich sie gerade jetzt lesen muss“.<sup>446</sup> Dies ist zwar ein Extremfall, illustriert dennoch, dass Grass' Bücher nicht immer anhand von literarischen Maßstäben rezensiert wurden. Dass solche Behauptungen auch Grass berührten, erklärte er 1986 in einem Interview mit Beate Pinkernell:

Das, was ich so bisher gelesen habe, sagt mehr aus über den Zustand der Literaturkritik als über das Buch. Es wird auch die Information über mein Buch unterschlagen. Es wird der Autor gemeint, es wird meine, wenn man so will, altmodische Haltung des Aufklärers lächerlich gemacht, weggewischt. [...] Das kann man nicht einfach abschütteln, Was dort geschrieben wird, ist als Verletzung gemeint und trifft auch.<sup>447</sup>

Grass klagt an, dass nicht *Die Rättin* sondern den Autor rezensiert wurde und dass er von den Kritikern mit seinem Roman gleichgestellt wurde. Ironischerweise übt Grass gerade

---

<sup>443</sup> Vgl. Grass, ‚Hochwasser‘, *Theaterspiele*, Werkausgabe in sechzehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997), 19-63.

<sup>444</sup> Vgl. Neuhaus, ‚The Rat Motif in the Works of Günter Grass‘, *Crisis and Culture in Post-Enlightenment Germany*, hg. v. Hans Schulte und David Richards, (Lanham: University Press of America, 1993), 458.

<sup>445</sup> Vgl. Adolf Fink, ‚Die Rättin von der ihm träumte‘, *Buchjournal*, 2 (1986), 18; Günter Zehm, ‚Einer träumt vom Großen Blitz‘, *Die Welt*, (1. März 1986); Marcel Reich-Ranicki, ‚Ein katastrophales Buch‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (10. Mai 1986); Toni Meissner, ‚Günter Grass' neuer Roman *Die Rättin*: Aus Angst vor unserm Ende geschrieben‘, *Abendzeitung München*, (22/23. Februar 1986).

<sup>446</sup> Ulrich Wickert, ‚Hellmuth Karasek. Ein Leben wie im Buch‘, *Morgenpost*, (30. September 2015). <http://www.morgenpost.de/kultur/article205829247/Hellmuth-Karasek-ein-Leben-wie-im-Buch.html> (zuletzt herangezogen am 22. Februar 2016).

<sup>447</sup> ‚Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 342-368, 363.

an der Identifikation zwischen Autor und Erzähler – und allgemeiner Autor und Roman – in *Die Rättin* Kritik, einem Thema, das ich weiter in der Analyse diskutieren werde. Die Rezeption von *Die Rättin* in den USA ist, wie Neuhaus bemerkt hat, zwar auch kritisch, „aber stets kenntnisreich und respektvoll.“<sup>448</sup>

Wie oben erwähnt, werden in *Die Rättin* keine neuen sprachlichen oder erzähltechnischen Mittel angeführt, die Häufung der Mittel ist aber neu und verstärkt die Komplexität des Romans. Genau wie in Grass' anderen Romanen wird der Schreibprozess in *Die Rättin* thematisiert, die Betonung des Fiktionalen geht aber in keinem anderen Roman so weit. Darüber hinaus nimmt *Die Rättin* auf fast alle ehemaligen Romane Grass' Bezug. Friedrichsmeyer behauptet in dieser Hinsicht: „we may speak of fictionality as the formal topic.“<sup>449</sup> Die Rückgriffe besorgen *Die Rättin* einen in hohem Maße selbstreflexiven Charakter, der für die gesamte komplizierte Struktur mitverantwortlich ist. Nur wenige Forscher, u. a. Heinz Ludwig Arnold erkennen in „d[er] neue[n] Erzählart“<sup>450</sup> und in der „radikal offene[n] Erzählform“<sup>451</sup> einen Versuch, die moderne, zerrissene Gesellschaft zu reflektieren. Auch Klaus-Jürgen Roehm hat sich mit der Struktur und dem Aufbau von *Die Rättin* beschäftigt. Er umschreibt die Form des Romans mit Recht als

eine Annäherung an das Werk in einem früheren Stadium der Entwicklung, sie verweist zurück auf die Phase vor der vollkommenen Anordnung, auf den kreativen Gärprozeß. Und das Endstadium des Strukturvorgangs, die Vollendung, wird weder erreicht, noch erstrebt.<sup>452</sup>

Die Darstellung eines Romans im Werden ist die ausgewiesene Form, über eine Krise des Erzählens, die durch das nahende Ende ausgelöst wird, zu berichten: Sie erlaubt es, die Schwierigkeiten des Schreibens am eigenen Beispiel zu illustrieren. Meiner Meinung nach entscheidet sich Grass für eine unfertige Form, um so auch schräg gegen die offizielle Geschichtsschreibung, in der ‚Prozesse‘ nur zu oft unbeleuchtet bleiben, zu berichten. Roehm würdigt auch den Traum und erklärt die assoziativen Komponenten des Romans aus der Sicht des Traumes. Der Roman muss, so Roehm, mit der Logik des Traums gelesen werden.<sup>453</sup> Arnd Flügel bemerkt über die Form von *Die Rättin* Folgendes:

---

<sup>448</sup> Neuhaus, *Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*, 324.

<sup>449</sup> Friedrichsmeyer, ‚Günter Grass's *The Rat: Making Room for Doomsday*‘, 24.

<sup>450</sup> Arnold, ‚Der allmächtige Erzähler‘, *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1988), 74.

<sup>451</sup> Arnold, ‚Literaturkritik: Hinrichtungs- oder Erkenntnisinstrument. Günter Grass' *Rättin* und das Feuilleton‘, *L'80*, 39, (1986), 115-126, 122.

<sup>452</sup> Roehm, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' Die Rättin*, 80.

<sup>453</sup> Roehm, *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' Die Rättin*, 120.

Gegen reduktionistische Wirklichkeitsbilder bietet er [Grass] die Macht der Phantasie auf, deren gesellschaftliche Funktion beispielsweise in der Suche nach alternativen Krisenbewältigungsstrategien liegen kann, oder im ästhetischen Bereich signifikante Epitheta hervorbringt. Ebenso wichtig ist ihm die Erschließung des Unbewußten als Teil der Realität; soziale wie individuelle Verdrängungen und Projektionen sollen enttabuisiert werden und in den Erfahrungsraum der Literatur zurückgeholt werden.<sup>454</sup>

Deswegen, so Flügel, sind Traum und Phantasie wichtige Lesestrategien für *Die Rättin*.

In seiner Monografie zur immanenten Poetik in *Die Blechtrommel* und *Die Rättin* bewertet Auffenberg die Ratte und die Schnecke aus dem *Tagebuch*, als „didaktisches Vorbild“<sup>455</sup>, das Eigenschaften, die den Menschen fehlen, verkörpere: „(religiöse) Toleranz, (aus Diskussion sich herleitender einheitlicher) Glauben, Nächstenliebe und vor allem das Vermögen, aus Fehlern lernen zu können.“<sup>456</sup> Ich schließe mich Auffenbergs positiver Bewertung der Ratte an. *Die Rättin* ist im Grunde zwar ein negativer, für die Zukunft hoffnungsloser Roman, er lässt dennoch einige ‚Fluchtwege‘, einige Alternativen offen, von denen einer sich in dem Benehmen der Ratten konkretisiert. Es gelingt den Ratten besser als den Menschen zusammenzuleben. Programmatisch hierfür ist die Antwort der Ratte, wenn das Ich sie fragt, was sie von dem Gedanken ‚Solidarność‘ hält: „Dieser Gedanke war uns in der Praxis schon immer eigen“ (R, 207). Darüber hinaus sind die Ratten, im Gegensatz zu den Menschen, im Stande aus ihren (menschlichen) Fehlern zu lernen. In Bezug auf die Form bemerkt Auffenberg, dass Grass‘ Gleichzeitigkeit (auch) von den Figuren vertreten wird: Oskar steht für jüngste Vergangenheit, der Erzähler für die Gegenwart, die Ratte für die Zukunft.<sup>457</sup> Die drei Figuren treten miteinander in Gespräch und gestalten so die Gleichzeitigkeit, die für Grass „das tragende Moment einer der disparaten Heterogenität von Wirklichkeit angemessenen Erfahrung und Bewältigung“<sup>458</sup> ist. In der Erzähltechnik weist Auffenberg verschiedene filmische Techniken nach, z.B. den Bildsalat und die *cross-cutting*-Technik, und er schlussfolgert, dass „[d]ie filmische Schreibweise für Grass das adäquate Mittel [ist], moderne Wirklichkeit künstlerisch abzubilden und wiederzugeben“.<sup>459</sup> Dass Grass‘ Erzähltechnik in *Die Rättin* von filmischen Einflüssen geprägt ist, steht außer Frage. Meiner Meinung nach werden sol-

---

<sup>454</sup> Arnd Flügel, „Mit Wörtern das Ende aufschieben.“ *Konzeptualisierung von Erfahrung in der Rättin von Günter Grass*, (Frankfurt am Main: Lang, 1995), 57.

<sup>455</sup> Christian Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane Die Blechtrommel und Die Rättin*, (Münster/Hamburg: Lit, 1993), 93.

<sup>456</sup> Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens*, 93.

<sup>457</sup> Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens*, 105.

<sup>458</sup> Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens*, 103.

<sup>459</sup> Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens*, 148.

che Techniken aber vor allem angewendet um eine Wirklichkeit, die von Bildern und Erfahrungen „aus zweiter Hand“<sup>460</sup> durchdrungen ist, darzustellen. Anhand dieser Darstellung versucht Grass, den Glauben an Informationen aus zweiter Hand zu kritisieren, ein Thema, das weiter in der Analyse diskutiert wird.

Thomas Kniesche analysiert *Die Rättin* aus einem psychoanalytischen Blickwinkel und schenkt daher dem Traum große Aufmerksamkeit. Kniesche betrachtet die Ratte als Signifikant verdrängter Schuld, die jetzt, wo das Ende droht, die Menschen als Projektion verfolgt.<sup>461</sup> Er zieht eine Parallele zwischen Freud, der sich darum bemühte, „das verdrängte Wissen um das Unbewusste wieder in den aufgeklärten Diskurs einzuführen“<sup>462</sup>, und Grass, der „die verdrängte Macht des Unbewussten wieder zu ihrem Recht verhel- fen“<sup>463</sup> will. Kniesche geht anschließend auf die Beziehungen zu der apokalyptischen Tradition ein und schlussfolgert, dass *Die Rättin* ein postapokalyptischer Text sei. Auch Neuhaus untersucht die Verbindungen zwischen der jüdisch-christlichen Gattung der Apokalypse und *Die Rättin*. Die Ergebnisse seiner Forschung werden weiter in der Analyse besprochen.

Wenn Pinkernell Grass am Ende ihres Interviews über *Die Rättin* fragt, welche wichtige Frage ungestellt geblieben ist, antwortet Grass, dass ihm die Frage nach literarischer Herkunft gefehlt hat.<sup>464</sup> Grass behauptet, dass Literatur aus Literatur stammt und, dass dies im Fall von *Die Rättin* umso mehr zutrifft.<sup>465</sup> Mark Gruettner kommt Grass' Frage mit seiner Monografie *Intertextualität und Zeitkritik in Günter Grass' Kopfgeburten und Die Rättin* (1997) entgegen. Er erforscht die vielfältigen Bibelhinweise und deckt Bezüge zu u. a. Albert Camus' *La Peste*, Jean Paul Sartres *La Nausée* und Nietzsche, dessen Begriff ‚Übermensch‘ ein Pendant in ‚Überratte‘ gefunden hat<sup>466</sup>, auf. Auch die Anspielungen auf Lessing und Jean Paul werden diskutiert. Dass Grass' *Die Rättin* auf George Orwells 1984 basiert, wird in *Die Rättin* selbst preisgegeben (vgl. R, 192, 336). Das Buch spielt 1984, das Ich in seiner Raumkapsel und die ‚Neusprache‘ der Ratte nehmen direkten Bezug auf Orwells Roman. Die Watsoncricks, die im Laufe der Geschichte den Menschen immer mehr ähneln wollen – „es ist zu viel Mensch in ihnen“ (R, 478) – und den anderen Ratten überlegen sind, sind eine indirekte Anspielung auf die Schweine aus Orwells *Animal Farm*, die sich ‚gleicher‘ als die anderen Tiere fühlen.

---

<sup>460</sup> ‚Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 357.

<sup>461</sup> Thomas Kniesche, *Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass' Die Rättin*, (Wien: Passagen, 1991), 31.

<sup>462</sup> Kniesche, *Die Genealogie der Post-Apokalypse*, 31.

<sup>463</sup> Kniesche, *Die Genealogie der Post-Apokalypse*, 31.

<sup>464</sup> ‚Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 365.

<sup>465</sup> ‚Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 365.

<sup>466</sup> Mark Gruettner, *Intertextualität und Zeitkritik in Günter Grass' Kopfgeburten und Die Rättin*, (Tübingen: Stauffenburg, 1997), 69.



Gruettner analysiert darüber hinaus die vielen selbstreferenziellen Anspielungen innerhalb von Grass' Œuvre. Der selbstreflexive Charakter von *Die Rättin* sorgt dafür, dass *Die Rättin* auch von Literatur an und für sich handelt, denn, wie Grass behauptet: „mit dem drohenden Verlust der Zukunft für die Menschheit ist auch die bisher gewisse „Unsterblichkeit“ der Literatur zum nur noch irrealen Anspruch verkommen“ (EuR II, 58). In dem Interview mit Pinkernell sagt Grass: „Wenn wir die Märchen zerstören, ist der Mensch ohne Märchen, und damit gibt er sich auf.“<sup>467</sup> „Ohne Zukunft, keine Literatur“, aber, „ohne Literatur auch keine Zukunft“, so warnt *Die Rättin*. Der Roman handelt von der (möglichen) Vernichtung der Menschheit und legt dazu eine literarische Krise frei: Wie kann Literatur, in einer Gesellschaft, die ihrer Zukunft nicht mehr sicher ist, überleben? Die Krise strahlt auf den Autor aus, denn auch er ringt mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit und mit dem Verhältnis zu seinen Figuren. Die literarische Krise wird von verschiedenen Forschern diskutiert. So stellt Rainer Scherf, dass *Die Rättin* durch die Schöpfung einer Gegenwelt, die die reale Wirklichkeit anzweifelt, das Schreiben an und für sich in Frage stellt.<sup>468</sup> Preece behauptet, dass „the obvious contradictions inherent about writing in the future are made a theme of the book.“<sup>469</sup> Moser hat ein Auge für die persönliche Krise des Schriftstellers und bemerkt, dass *Die Rättin* nicht nur „eine Summe des bisherigen Prosaschaffens“ des Autors ist, sondern dass sich in den „werkinternen Rückgriffen eine Krise des schriftstellerischen Selbstverständnisses“<sup>470</sup> versteckt. Die literarische Krise gelangt einerseits in der Unmöglichkeit des Erzählers, seine Geschichten bis zum Ende zu erzählen, zum Ausdruck. Wie ich belegen werde, äußert sich die Krise, die literarische sowie die persönliche, auch in der Frage nach Autorschaft, die im Verlauf des ganzen Romans vorfindlich ist. Ausschlaggebend für die Frage nach dem Autor und somit für die Gestaltung der Krise sind die Präsentationen von Oskar Matzerath und die von Lothar Malskat, wie ich in der Analyse nachweisen werde. Erstens werden die wichtigsten Bausteine der Erzählsituation besprochen.

### 5.3.2 „Mir Träumte“: Erzählsituation und Textstruktur

#### Die Struktur

Am Anfang des Romans wird beschrieben, wie das Ich zu Weihnachten eine Ratte bekommt. Sie hat erst einen Platz unter dem Tannenbaum, wird rasch in die Werkstatt des

---

<sup>467</sup> „Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen“, März 1986, *Gespräche*, 356.

<sup>468</sup> Vgl. Rainer Scherf, „Günter Grass: *Die Rättin* und der Tod der Literatur“, *Wirkendes Wort*, 37, 6 (1987), 382-398.

<sup>469</sup> Preece, „Literature and the End of the World: Günter Grass' *Die Rättin*“, *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980s*, hg. v. Arthur Williams und Stuart Parkes, (New York: Berg, 1990), 321-333, 323.

<sup>470</sup> Moser, *Romane und Erzählungen*, 125.

Erzählers umgesetzt. Die Konstellation – Erzähler und Ratte in der Werkstatt – ist konstitutiv für die extradiegetische Welt: Jedes Mal, wo auf die extradiegetische Welt umgeschaltet wird, begegnen wir diesem Bild. Neuhaus erwähnt, dass er Grass 1984 mit 50 Studenten besucht hat, und gerade dieses Bild aus *Die Rättin* – Autor hinter seinem Schreibtisch in Gesellschaft seiner Ratte – antrifft.<sup>471</sup> Die Situation aus der extratextuellen Welt wird direkt in der Romanwelt kopiert. Die Verdoppelung ereignet sich abermals: Die intradiegetische – geträumte – Welt wird von dem Erzähler und seiner Ratte, jetzt als Rättin bezeichnet, konstituiert. Die *mise en abyme* erwirkt, dass die ‚Realität‘ (zweimal) sofort auf Fiktion zurückgeführt wird. Wie später gezeigt wird, ist die *mise en abyme*-Struktur wesentlich für die Darstellung der literarischen Krise.

Das träumende Ich, der extradiegetische Erzähler, träumt sich anfangs nur in den Traum von Oskar hinein. In den anderen Geschichten hat er keine aktive Rolle. Der Erzähler ist also ein homodiegetischer in der Geschichte von Oskar, ein heterodiegetischer in den Geschichten über die Frauen und die Märchenfiguren. Auch in der Geschichte über Lothar Malskat ist das Ich (anfangs) ein heterodiegetischer Erzähler. Je länger seine Träume dauern, desto schwieriger wird es für den Erzähler, sie zu kontrollieren. Der Erzähler mischt sich ein – deshalb ändert sich sein Status, er ist jetzt ein homodiegetischer in allen Geschichten –, und versucht, seinen Figuren – vergeblich – seinen Willen aufzuzwingen. Darüber hinaus gelingt es ihm nicht mehr, seine Geschichten weiter zu erzählen, weil die Rättin ständig dazwischenspricht. Der Erzähler, der seine Geschichten nicht zu Ende erzählen kann, symbolisiert die Frage, ob Literatur in einer Gesellschaft, die sich ihrer Zukunft nicht mehr sicher ist, noch möglich sei.

Der Roman leitet seine Struktur großenteils von Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* her. Das im amerikanischen Exil entstandene Werk würde ursprünglich *Dreams of a better world* heißen. Die Beziehung von *Die Rättin* zu *Das Prinzip Hoffnung* wird im Licht der ursprünglichen Titel (noch) offenkundiger. Sowohl in *Der Butt* wie in *Die Rättin* finden sich verschiedene Hinweise auf *Das Prinzip Hoffnung*. In seinem *magnum opus* unterscheidet Bloch zwischen Tagträumen und Nachtträumen. Während die Nachtträume, psychoanalytisch gesehen, Ausdrucksmöglichkeit für das Unbewusste und für die Vergangenheit sind, schreibt Bloch den Tag- oder Wachträumen einen utopischen Inhalt zu: „In ihnen zeigt sich die mögliche Zukunft, die Phantasie schweift in ein Wunderland der Hoffnung.“<sup>472</sup> Die Wachträume werden bei Bloch deutlich positiv bewertet, während sie in *Die Rättin* einen zerstörerischen Inhalt bekommen, also alles andere als eine hoffnungsvolle Zukunft widerspiegeln. Die Träume des Ich-Erzählers, so genannte Tagträume,

---

<sup>471</sup> Neuhaus, ‚The Rat-Motif in the Works of Günter Grass‘, 453-467.

<sup>472</sup> Florian Roth, ‚Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen‘. Philosophische Gegenentwürfe zur herrschenden Weltordnung, Vortrag an der Münchner Volkshochschule am 16. März 2009 <http://www.florian-roth.com>, 16.03.2009, 8 (zuletzt herangezogen am 11. September 2015).

führen alle endgültig in den Untergang der Menschheit. Dass Grass wenig von Blochs Prinzip Hoffnung hält, hat sich 1977 in einem Interview mit Raddatz über *Der Butt* schon herausgestellt. Er betrachtet das Prinzip Hoffnung als sein Gegenüber, kann aber schon verstehen, dass manche es brauchen, um „Durststrecken überstehen zu können“.<sup>473</sup> Grass geht weiter: „Bei mir steht [...] die Einsicht am Anfang, daß nur jemand, der die melancholische Einsicht gewonnen hat, daß der Fortschritt sich immer wieder aufhebt, in der Lage ist, Fortschritt zu bewirken.“<sup>474</sup> Die etwa positive Einstellung stammt aus der Zeit nach der Veröffentlichung von *Der Butt*. Wie in der Einführung erwähnt, hat Grass' damaliger Glaube an einen langsamen Fortschritt einer Skepsis Platz gemacht, die den Menschen nur noch in Rückschritt sieht. Dies hat einen Einfluss auf das ‚Prinzip Hoffnung‘, das er nicht nur als sein „Gegenüber“ betrachtet, sondern in *Die Rättin* auch so repräsentiert: Blochs Utopie wird bei Grass zu einer Dystopie, in der es keine Hoffnung mehr gibt (vgl. R, 17). Die Beziehung zu Bloch erläutert zum Teil die Struktur des Romans und gibt dem Leser zu verstehen, dass *Die Rättin* nicht nach rationalen Maßstäben, sondern gemäß der Logik des Traums gelesen werden muss.

Eine weitere Erklärung für die unlogische Struktur findet sich in der Figur der Rättin. Kniesche bemerkt, dass Freud in seiner ‚Abhandlung über den Rattenmann‘ die Ratte als ein „Komplexreizwort, das ein ganzes Bündel von Assoziationen wachrief und außerdem eine Reihe von Zwangshandlungen initiierte“<sup>475</sup>, bezeichnet. In *Die Rättin* übernimmt die Ratte eine ähnliche Funktion: Sie wird zum Brennpunkt der Gedanken, Assoziationen und Verbindungen des Ich-Erzählers, aber auch zur Inspirationsquelle, welche die Gedanken wachruft. Die Schreibarbeit des Ich kann als zwangsläufig verstanden werden, weil das Ich mit Äußerungen wie „du willst, daß ich schreibe, also schreibe ich“ (R, 382) andeutet, dass die Rättin ihn zum Schreiben zwingt. Ratten bevölkern Grass' Texte seit dem Beginn seiner schriftstellerischen Karriere und können daher als ‚Brennpunkt‘, in dem sich dieselben Themen, Bilder und Metaphern variieren und wiederholen, verstanden werden.<sup>476</sup> Auffallend ist, dass Grass sich Mühe gegeben hat, die Traumstruktur in *Die Rättin* in einen literaturhistorischen Kontext zu stellen und mittels der Verweise auf *Das Prinzip Hoffnung* und ‚Abhandlung über den Rattenman‘ verantwortet.

---

<sup>473</sup> Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft, heute lüge ich lieber gedruckt‘ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

<sup>474</sup> Raddatz, ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft, heute lüge ich lieber gedruckt‘ <http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).

<sup>475</sup> Kniesche, *Die Genealogie der Post-Apokalypse*, 104.

<sup>476</sup> Vgl. auch Neuhaus, ‚The Rat-Motif in the Works of Günter Grass‘, 453-467.

Die oneirische Struktur in *Die Rättin* ist für den komplexen Aufbau mitverantwortlich, welcher für die öffentliche Kritik der Grund war, den Roman abzulehnen. Es wurde versucht, *Die Rättin* mit den traditionellen inhaltlichen und formalen Kategorien festzulegen, eine Vorgehensweise, die zum Scheitern verurteilt war. Sobald man Rücksicht auf die Traumstruktur nimmt und in dieser Struktur die Poetik des Textes erkennt, öffnen sich andere, neue Interpretationsmöglichkeiten. Wie Frank Brunssen behauptet, „kann es nicht darum gehen“, wenn man der Interpretation der Poetik des Traums folgt, „die einzelnen Textkomponenten quasi auseinanderzuflechten, um in Nachhinein strukturelle Kontinuität und Transparenz zu schaffen.“<sup>477</sup> Anhand der Erzählform des Traums wird eine Traumfiktion realisiert, der es gelingt, die Absurdität der Wirklichkeit wiederzugeben, und gerade „dieser Realismus des Absurden“<sup>478</sup>, der in den Träumen des Ich zum Ausdruck kommt, ist für *Die Rättin* konstitutiv. Auch ich bin der Meinung, dass es sinnlos ist, *Die Rättin* anhand der traditionellen Interpretationsmuster zu analysieren. Eine solche Herangehensweise ist für den Roman nicht geeignet, denn gerade die Struktur des Textes zeigt, wie er gelesen werden soll: mit der Lesestrategie des Traums und der Phantasie.

## Die Zeit

Die oneirische Struktur nimmt auch Einfluss auf die Zeit in *Die Rättin*. Die Geschichten des Ich verlaufen gleichzeitig mit denen der Rättin, das Ich berichtet aber aus dem humanen Zeitalter, die Rättin aus dem posthumanen Zeitalter. Genau wie in Thomas Manns *Zauberberg* scheint es, als ob der gregorianische Kalender nicht mehr gültig sei. *Die Rättin* macht auch explizit, dass auf unsere Zeitrechnung kein Verlass mehr ist: „sofern man den Traum mit der Elfe Zeit beikommen kann“ (R, 87). Am Ende des Romans, wenn die verschiedenen Geschichten sich vermischt haben und einen Handlungsstrang bilden, feiert Grass' Vergegenkunft Urständ: Es ist nicht mehr möglich, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu unterscheiden, es gibt nur noch ein paralleles Universum, in dem alles gleichzeitig stattfindet. Die Zeit will sich definitiv nicht mehr den rationalen Gesetzen fügen. In der hypodiegetischen Geschichte von Oskar wird der große Knall von der von dem Wand fallenden Kuckucksuhr – die die Endzeit symbolisch auf fünf nach zwölf festliegt (vgl. R, 340) – eingeläutet. Das Herunterfallen der Uhr bedeutet nicht nur das Ende der Menschheit, sondern symbolisiert auch eine neue Zeitrechnung. Während dem Ich keine Zeit mehr bleibt<sup>479</sup> und es vergeblich versucht, gegen die Zeit zu schreiben, „durch Wörter das Ende aufschieben möchte“ (R, 16), ist den Rat-

---

<sup>477</sup> Brunssen, *Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre*, 104-105.

<sup>478</sup> Brunssen, *Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre*, 100.

<sup>479</sup> vgl. u. a. R, 38, 40, 47.

ten die Kuckucksuhr leblos (vgl. R, 350-351) und ist ihnen überall Zeit, unendlich viel Zeit vorrätig (vgl. R, 267).

In einem 1992 publizierte Aufsatz untersucht Neuhaus die Beziehungen zu dem jüdisch-christlichen Genre der Apokalypse und weist nach, dass die Zeit im Roman ausschlaggebend von dieser Gattung beeinflusst wird. Mehr noch, die Beziehungen zu der Gattung erklären den paradoxen Zeitverlauf in *Die Rättin*. Neuhaus bemerkt, dass die Bedeutung des Begriffs ‚Apokalypse‘ reduziert worden ist: ‚Apokalypse‘ wird heutzutage mit ‚Weltende‘ gleichgestellt, während in der biblischen Philologie eine Gattung, die „durch bestimmte formale Eigenschaften, die ihre festen Stilelemente ausmachen, und durch eine bestimmte Vorstellungswelt gekennzeichnet ist“<sup>480</sup>, als Apokalypse betrachtet wird. Klaus Vondung behauptet:

Die Apokalypse ist kein Ereignis, sondern ein Text, der ein Ereignis in bestimmter Weise beschreibt und deutet. Als Merkmale dieser Textsorte nennt er den qualitativen und moralischen Dualismus [...] zwischen der alten und der neuen Welt, die Vision vor dem inneren Auge und das – auch im zeitlichen Sinne – Drängende der Bilder.<sup>481</sup>

Die Visionen der Ratte und die Visionen des Ich – die zwei Äonen –, die in *Die Rättin* gleichzeitig vorhanden sind und sich dadurch auszuschließen scheinen, entsprechen den Merkmalen der Gattung Apokalypse. Auch das zeitliche Verhältnis der Äonen zueinander hat Grass der traditionellen Apokalyptik entnommen: Die beiden Äonen unterscheiden sich, so Neuhaus, „in der Qualität der Zeit.“<sup>482</sup> „Die erwartete ‚hämara‘, der ‚Tag des Herrn‘ ist zugleich die ‚hämara‘, der ‚jüngste Tag, der eben deshalb der jüngste ist, weil er den Tagesbegriff aufhebt und nach ihm nie mehr Tage sein werden“.<sup>483</sup> In dem Rattenzeitalter gilt eine neue Zeit, die sich nicht in Kalender einsperren lässt (vgl. R, 33). Neuhaus bemerkt: „Diese qualitativ andere Zeit folgt nicht linear auf die vom Menschen in Kalender und Uhren gesperrte, sondern liegt neben und über ihr.“<sup>484</sup> Er schlussfolgert, dass die doppelte Zeitrechnung – die menschliche und die ‚neue‘ – zu „dem die

---

<sup>480</sup> Vgl. Neuhaus, ‚Günter Grass‘ *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse, *Günter Grass: ein europäischer Autor?*, hg.v. Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg, (Amsterdam: Rodopi, 1992) 123-139, 125. Neuhaus zitiert hier Philipp Vielhauer, *Geschichte der urchristlichen Literatur. Einleitung in das neue Testament, die Apokryphen und die Apostolischen Väter*, (Berlin/New York: de Gruyter, 1975).

<sup>481</sup> Neuhaus, ‚Günter Grass‘ *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse, 126. Neuhaus zitiert hier Klaus Vondung, *Apokalypse in Deutschland*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988), 21.

<sup>482</sup> Neuhaus, ‚Günter Grass‘ *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse, 137.

<sup>483</sup> Neuhaus, ‚Günter Grass‘ *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse, 137. [Hervorhebung im Original]

<sup>484</sup> Neuhaus, ‚Günter Grass‘ *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse, 137.

ganze *Rättin* beherrschenden scheinbaren Paradox<sup>485</sup> der Zeit führt: Gemäß der *Rättin* hat das Ende schon vor dem Anfang des Romans angefangen, in den Träumen des Erzählers ereignet sich der große Knall immer wieder, der Erzähler widerruft das Ende jedes Mal, so dass es am Schluss noch immer bevorsteht.<sup>486</sup> Die komplexe Struktur der *Rättin*, die für manchen Kritiker ein Grund war, den Roman abzulehnen, entspricht einer uralten Gattung. Mit Recht hat Grass darauf hingewiesen, dass Literatur von Literatur herkommt, und dies trifft umso frappanter auf die Form von *Die Rättin* zu.

## Grass' Alternative

Das Ende des Romans, wo es mit der logischen Vernunft nicht mehr möglich ist, die Geschichte einzuordnen, könnte als das letztendliche Scheitern des Erzählers, als das Ende der Literatur betrachtet werden: Es wird dem Erzähler unmöglich gemacht, seine Geschichten bis zum Ende zu erzählen. Meines Erachtens ist das Ende des Romans, das parallele Universum, in dem die für den Untergang der Menschheit verantwortliche Ratio nicht mehr gültig ist, der finale Versuch des Autors, die Literatur zu retten. Am Ende überwiegen die Illogizität, der Traum und die Phantasie. Die folgenden Abschnitte zeigen, wie Traum und Realität durcheinander laufen:

Unser Herr Matzerath, dem ich von der Anlandung der Rattenmenschen erzählte, nennt ihre knäbleinhohe Größe ausreichend und spricht, alles in allem, von einem gelungenen Entwurf. Auf meinem Tisch zu viel Post, doch keine Nachricht aus Travemünde. (R, 405)

---

<sup>485</sup> Neuhaus, 'Günter Grass' *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse', 137.

<sup>486</sup> Vgl. Neuhaus, 'Günter Grass' *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse', 138. In dieser Hinsicht verweist Neuhaus auf die bemerkenswerte Ähnlichkeit mit dem Evangelium nach Lukas, wo Jesus, gefragt, wann das Reich Gottes kommt, antwortet: „Das Reich Gottes kommt nicht mit äußerlichen Gebärden; man wird auch nicht sagen: Siehe hier! oder: da ist es! Denn sehet, das Reich Gottes ist mitten unter euch“ (Lukas, 17: 20-21). Neuhaus verweist in seinem Aufsatz auch auf Rainer Gruenter. Die Art und Weise, wie Gruenter die Apokalyptik beschrieben hat, ähnelt Grass' Beschreibung seiner Vergegenkunft in hohem Maße: „Das Johanneische „Brüder, die Stunde ist nahe“ gilt nicht in der geschichtlichen Zeit, sondern in der Verkündigungszeit. Die prophetischen Raum-Metaphern „nah“ und „fern“ für „bald“ und „später“ entsprechen der räumlichen Struktur der Verkündigungszeit, die sich den Maßen der geschichtlichen Zeit entzieht, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in der Verkündigungszeit zusammengezogen“; Rainer Gruenter, 'Wenn die Zeichen sich mehren. Von der Konjunktur des Schreckens', *Bilder und Zeiten. Wochenendbeilage der Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (9. Februar 1991). Grass' Vergegenkunft, die Teil seiner ‚Lösung‘ für den Fortbestand der Menschheit ist – wie im nächsten Abschnitt erklärt wird – fällt mit der Ankündigung des Endes zusammen, so dass die Verhältnisse, die *Die Rättin* am Anfang nach vorne schiebt (vgl. 5.1.1. Einführendes: An die Stelle der Erlöserfigur tritt eine Ratte, ein Untergangsprophet; an die Stelle der Erlösungsgeschichte tritt eine apokalyptische Erzählung), bestätigt werden.

Keine Weihnachtsratte, nicht mehr die Rätin mit nacktem Schwanz belebt meine Träume bei Tag und bei Nacht, vielmehr will mich dieser rattige Mensch schönge- lockt an Damroka erinnern, die eigentlich auf einem Forschungsschiff mit anderen Frauen verging, dann aber, weil mir eine Postkarte träumte, der ein Brief zu fol- gen versprach, plötzlich wieder da war: zu Haus. (R, 461)

Elemente die zuerst zur im ersten Fragment dargestellten extradiegetischen Welt ge- hörten – der Tisch, die Post – sind plötzlich zum Teil des im zweiten Fragment darge- stellten Traumes geworden, so dass nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit unterschieden werden kann. Die Tatsache, dass am Ende des Romans nicht zu entschei- den ist, wer träumt, die Ratte oder das Ich, lässt Raum für Hoffnung, für die Möglichkeit, dass das Ich sich die Rätin träumt und die Menschheit eine letzte Chance bekommt, aus ihren Fehlern zu lernen. Die Struktur zeigt, wie die Hoffnung Realität werden kann: Der Mensch muss seinen Träumen, seinen Ängsten und seiner Imagination freien Lauf las- sen. Nur so kann dem Ende ausgewichen werden. Cepl-Kaufmann sieht in der Struktur des Romans die (einzige) Lösung auf eine Zukunft. Sie behauptet, dass das narrative Mo- dell des Textes „es anders weiß“, die Träume vertreten eine Möglichkeit, Zeit zu verzö- gern, Zeit zu ändern, „[d]arum steht nicht Hoffnungslosigkeit am Ende des Romans, sondern der Traum als Botschaft.“<sup>487</sup> *Die Rätin* vernichtet tatsächlich alles, was unsere Köpfe sich ausgedacht haben (vgl. EuR III, 59 ), schlägt dessen ungeachtet eine Alterna- tive vor.

### 5.3.3 „So lesen wir uns in Spiegeln“: Wer träumt?

Es wurde darauf hingewiesen, dass sich die Verwirrung, über die Frage, wer wen träumt, im Laufe des Textes entwickelt. Am Anfang kann zwischen den verschiedenen Geschich- ten unterschieden werden und ist deutlich, wann die Rätin, wann das Ich spricht. In dem Maße, wie der Roman weitergeht, verflechten sich die verschiedenen Geschichten und wird es problematisch, den Erzähler zu bezeichnen. Die Ratte und das Ich streiten nicht nur, um eine Geschichte erzählen zu können, sondern auch darüber, wer wen träumt: Träumt die Rätin das Ich, dann ist das Ich nicht mehr als eine Erinnerung in dem Rattenzeitalter, träumt das Ich die Rätin, dann gibt es immer noch Hoffnung für die Menschen, so suggeriert der Text. Auch die barocke, vielfach verwendete Floskel ‚von der mir träumt‘ betont die Ambiguität im Roman: Sie bezeichnet das Ich als der Träumende, hebt aber zugleich seine Passivität hervor. Die Entwicklung in der Verwir- rung tritt u. a. aus folgenden Stellen hervor:

---

<sup>487</sup> Cepl-Kaufmann, ‚Die Rätin‘, *Germanica-Wratislaviensia*, 81, (1990), 49-70, 68.

Nein, sagt die Rätin, von der mir träumt, solche Vertällchens haben wir satt. (R, 23)

Wer sagte das? Die Rätin, von der mir träumt? Oder sagte ich, was mir vorgesagt wurde? Oder sie, was ich ihr in den Mund legte? Oder sprachen im Traum die Rätin und ich synchron? (R, 409)

Liebster, sagt sie, reicht es dir nicht, nur noch geträumt, einzig von mir geträumt zu werden und fortan außer Verantwortung zu sein, weil du abseits meiner Träume nicht bist? (R, 461)

Weil Schreiben und Träumen in *Die Rätin* auf dem gleichen Fuß stehen, impliziert die Frage nach dem Träumenden auch die Frage nach dem Erzähler der Geschichte. Die Tatsache, dass nicht mehr entschieden werden kann, wer eigentlich träumt (und schreibt), stellt die Rolle des Schriftstellers in einer Gesellschaft, die sich ihrer Zukunft nicht mehr sicher ist, in Frage. Darüber hinaus ist die Beziehung zwischen dem Ich und seinen Figuren in der Schwebe: Das Ich versucht z. B. vergeblich, seine Frauen auf ihn hören zu lassen.<sup>488</sup> Die gleichen Probleme beeinflussen die Beziehung zwischen dem Ich und Oskar. Darüber hinaus wird die allgemein angenommene Unsterblichkeit eines in seinen Figuren weiterlebenden Autors angezweifelt. Ein Arsenal von Grass-Figuren macht in *Die Rätin* seine Aufwartung, sie werden aber von dem großen Knall getroffen. Wenn sogar seine Figuren zum Sterben verurteilt sind, dann gibt es für den Autor keine Hoffnung mehr. Auch in der Beziehung zwischen Oskar und dem Ich wird dieses Thema aufgeführt, wie in dem nächsten Teil analysiert wird. Die Verhältnisse zwischen Autor, Werk und Figuren sind fraglich geworden. Gerade auf diese Weise versucht Grass der literarischen Krise, von der in der Einführung die Rede war, Ausdruck zu geben. Die gesellschaftliche Krise wird in den literarischen Bereich umgestellt.

Am Ende des Romans, wenn das Chaos eine Klimax erreicht hat, geht die Verwirrung über den Träumenden noch einen Schritt weiter: „Oder werden wir von jemandem geträumt. Gott oder ein ähnlich höheres Wesen, ein Übermott träumt uns in Fortsetzungen, weil er uns lieb hat oder komisch findet, deshalb nicht von uns lassen kann, unser Gezappel nicht satt kriegt“ (R, 353). Die Stelle beschwört noch eine dritte Partei herauf: Bisher wurde der Traum bald der Rätin, bald dem Ich zugeschrieben, jetzt kommt ein „Übermott“ dazu. Die hier im Haupttext ausgearbeitete Suggestion, dass weder die Rätin noch das Ich, sondern ein drittes Wesen träumt, wird in einem der in dem Text vorzufindenden Gedichte, wiederholt:

---

<sup>488</sup> Vgl. u. a. R, 166: „Man hört nicht auf mich“; R, 279: „Mein Gutzureden bleibt, wie immer, ohnmächtig“; R, 311: „Ich möchte, daß sie ihre Roben und Gewänder tauschen; aber sie wollen einander nicht gefällig werden, geben kein Fitzelchen her.“



Unsere Träume heben sich auf.  
Beide sind wir hellwach  
Uns gegenüber gestellt  
Bis zum Ermüden

Mir träumte ein Mensch,  
sagte die **Ratte**, von der mir träumt.  
Ich sprach auf ihn ein, bis er glaubte  
Er träume mich, und im Traum sagte: Die Ratte,  
von der ich träume, glaubt mich zu träumen;  
so lesen wir uns in Spiegeln  
und fragen einander aus

Könnte es sein, daß beide,  
die **Ratte** und ich,  
geträumt werden und Traum  
dritter Gattung sind?

Am Ende, sobald sich die Wörter erschöpft haben,  
werden wir sehen, was wirklich  
und nicht nur menschenmöglich ist. (R, 408, Hervorhebung sg)

Die Anwendung der Bezeichnung ‚Ratte‘, die nur auf das Tier in der extradiegetischen Welt hinweist, macht die Verwirrung komplett. Die Bezeichnung zieht die extradiegetische Welt in den Traum hinein und impliziert, dass es noch eine höhere Welt gibt, in der „eine dritte Gattung“ träumt. Die Vermischung zwischen extradiegetischer und intradiegetischer Welt ist eine extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse. Der extradiegetische Erzähler macht sich selbst zum Teil des Romans; deckt dadurch die Struktur des ganzen Romans auf und durchbricht so für einen Augenblick die Grenze zwischen der extradiegetischen Welt und der extratextuellen Wirklichkeit. Die Metalepse sorgt dafür, dass der Leser nicht länger weiß, welche diegetische Welt an der Basis des Romans liegt. Es geht nicht mehr (nur) um die Frage nach dem Erzähler der Geschichte(n), sondern vor allem um die Frage nach dem Autor des Romans. Die Hinweise auf den „Übermott“ und die „dritte Gattung“ erinnern an Pilenz‘ Aussage „der uns erfand“ in *Katz und Maus*. Meiner Meinung nach müssen die Hinweise in *Die Rättin* ebenfalls als (ironische) Anspielungen auf den extratextuellen Autor Grass gewertet werden, die sich in *Die Rättin* einschreibt und an sich selbst als „Gott oder ein ähnlich höheres Wesen“ (R, 353) referiert und so den Topos des *artifex deus* anspielt.

Die Endzeitproblematik des Romans sorgt dafür, dass solche Äußerungen mehr ins Spiel bringen als einen bloß ironischen Verweis auf den Autor. Sie implizieren, dass die extradiegetische Welt – die ‚Wirklichkeit‘ im Roman – Teil der diegetischen Welt ist, also Teil der Fiktion. Wie oben erwähnt, wird die extratextuelle Wirklichkeit – die Welt von

Grass und seiner Ratte – direkt in *Die Rättin* verdoppelt. Die *mise en abyme*-Struktur suggeriert, dass die Verwirrung über den ontologischen Status der extradiegetischen Welt – Traum oder nicht? – auch auf die extratextuelle Wirklichkeit projiziert werden soll: Die Frage erhebt sich, ob auch die extratextuelle Wirklichkeit nicht schon vernichtet sei. Einen ähnlichen Effekt hat Oskars Film über das Geburtstagsfest seiner Großmutter. Der Film präsentiert eine perfekte Kopie des Festes, das im Moment, wo die Zuschauer sich den Film ansehen, stattfindet. Sogar der Moment, in dem die Zuschauer anfangen, sich den Film anzusehen, wird in dem Film dargestellt, so dass die Reproduktion des Festes sich bis in die Ewigkeit wiederholen wird. Eine reine *mise en abyme* wird dargestellt, in der sich Original und Kopie ständig die Stelle wechseln. Der Film regt an, darüber nachzudenken, was denn eigentlich ‚die‘ Wirklichkeit ist. Darüber hinaus bringt sie eine Medienkritik in das Buch hinein. In Bezug auf Oskars Geburtstagsfilm hat Grass Folgendes gesagt:

Der Hintergrund ist natürlich die Erkenntnis und Einsicht, die wir, wenn wir uns selbst beobachten, alle haben können: daß unsere Vorstellung von Wirklichkeit keine primäre mehr ist; oder keine ungetrübt primäre mehr. Vieles, was sich bei uns an Verhaltensweisen, an Redeweisen, an Wahrnehmungsweisen entwickelt hat, kommt schon über Fernsehen, kommt aus zweiter Hand, ist vermittelt auf diese Art und Weise und setzt sich so fort.<sup>489</sup>

Oskars Film illustriert die Indirektheit der Wirklichkeit auf anschauliche Weise.

Die Frage nach der ‚echten‘ Wirklichkeit nimmt dem Leser den festen Boden unter den Füßen weg und bringt die im theoretischen Teil besprochene Aussage Jorge Luis Borges‘, dass „sofern die Charaktere einer Fiktion auch Leser oder Zuschauer sein können, wir, ihre Leser, oder Zuschauer, fiktiv sein können“<sup>490</sup> in Erinnerung. Die Anspielungen darauf, dass weder die Rättin noch das Ich träumen, sondern dass die beiden von einem höheren Wesen geträumt werden, suggerieren, dass auch die extratextuelle Wirklichkeit eine Ausgeburt der Phantasie irgendeines Gottes sein könnte. Die Thematik knüpft bei de Unamunos Roman *Niebla* an, von dem der Einfluss auf Grass bereits in der Analyse von *Katz und Maus* deutlich wurde. Wenn Augusto Perèz am Ende des Romans seinen Autor besucht, entsteht auch Zweifel darüber, wer wen träumt, und ob es keinen Gott gäbe, der ebenfalls de Unamuno träumt. Die Äußerung in *Niebla* „Dios dejará de soñarle“<sup>491</sup> knüpft an die Drohung der Rättin „es könnte uns einfallen [...] anderes als dich zu träumen“ (R, 464) an. Grass wollte mit *Die Rättin* zwar nicht an die existenzielle Tradi-

---

<sup>489</sup> ‚Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche* 357.

<sup>490</sup> Jorge Luis Borges, ‚Magische Einschübe im Quijote‘, *Inquisitionen*, (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1992), 59.

<sup>491</sup> de Unamuno, *Niebla*, 186.

tion, zu der *Niebla* gehört, anknüpfen, er versucht dennoch mit den Anspielungen auf einen uns träumenden Gott, den Leser an seiner Existenz zweifeln zu lassen.<sup>492</sup> Die Frage nach der Existenz der Menschheit ist eine Frage nach der Möglichkeit, ob die Menschheit tatsächlich nicht schon vernichtet sei. Die Möglichkeit soll dem Menschen Angst einflößen, denn, „die euch fehlende Angst [hat] blind und dumm gemacht“ (R, 162), behauptet die Rätin. Sie verkündet weiter:

So habt ihr euch Mut gemacht, sagte die Rätin. Einander abschreckend, habt ihr die Angst von Stufe zu Stufe vertrieben. Sie hatte Hausverbot, durfte sich nirgendwo blicken lassen. Niemand wollte mit ihr gesehen werden. Am Ende waren die Menschen zu feige, Angst zu haben; und wer sie dennoch öffentlich vorwies oder gar, wie die Punks es taten, in Rattengestalt zur Schau stellte, als sei die Ratte verkörperte Angst, der wurde ins Abseits gedrängt. Frei von Angst wollten ihr sein, wie ihr sorgenfrei, frei von Sünden, Schulden, immer schon frei von Verantwortung, Hemmnissen, Skrupeln, rattenfrei, judenfrei sein wollten. Doch ist der Angsfreie Mensch besonders gefährlich. (R, 162)

Die Rätin schlussfolgert ihr Plädoyer für Angst mit: „Habt also Angst, ihr Menschen, fürchtet euch, und seid sterblich wie wir, dann lebt ihr ein bißchen länger vielleicht.“ (R, 163) Mit der Frage, ob es die Menschheit überhaupt noch gebe, versucht *Die Rätin* den Menschen Angst zu machen. In dem Gespräch mit Pinkernell gab Grass an, dass die Notwendigkeit der Angst für ihn eine neuere Einsicht war. In seiner Feltrinelli-Rede 1982 hat er ja noch behauptet, dass Angst etwas Gefährliches sei, weil sie zu irrationalen und unberechenbarem Verhalten verleite (vgl. EuR III, 57). Mit der These, dass nur unartikulierte Angst zu irrationalen Handeln verführt, differenzierte er 1986 seine früheren Behauptungen. Mit Hilfe seiner Rätin zeigt er die Gründe, Angst zu haben, denn

[w]enn wir Angst verdrängen – und wir haben Anlaß, Angst und Furcht zu haben –, also zu feige sind, Angst zu zeigen, sie auszusprechen und Entscheidendes zu tun, damit kein Anlaß mehr für Angst besteht, wenn wir uns in falsche Sicherheitsversprechungen und Konzepte hineinretten und damit die Angst übertünchen, dann kommt es zu solchen Verhaltensweisen, wie ich sie [in *Die Rätin*] beschrieben habe.<sup>493</sup>

---

<sup>492</sup> Die Frage, wer wen träumt spielt bewusst auf eine Tradition von Romanen an, in denen es unmöglich ist zu entscheiden, ob der Erzähler der Träumer seiner Geschichte oder ein Geträumter in seiner Geschichte ist. Gleiches gilt für die Protagonisten in den Romanen. Denken wir z. B. an: Lewis. C. Carroll, *Through the looking Glass (and what Alice found there)* (1871); De Unamuno, *Niebla*; Borges, *Kreisformige Ruinen* (1940); Schoenfeld, *Built up Logically* (1950).

<sup>493</sup> „Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen“, März 1986, *Gespräche*, 361. [Hinzufügung sg]

Grass betont, dass er nicht auf Angstmachen zielt, sondern auf eine „aufgeklärte[.] Angst, die sich der Gründe bewußt wird, warum man Angst haben muß, warum es notwendig ist, diesen Mut zu beweisen, Angst zu zeigen, Angst zu artikulieren.“<sup>494</sup> Mit ihrem Plädoyer für Angst versucht die Rätin, den Menschen seiner Hybris bewusst zu machen, ihn mit seinen Fehlern, mit seiner Sterblichkeit – buchstäblich in *Die Rätin* – zu konfrontieren, so dass ihm die möglichen Folgen seines allwissenden Vernunftes deutlich werden. Der Mensch muss fähig sein, Angst vor dem eigenen Können zu haben. Erst wenn die Menschen im Stande sind, einzusehen, dass ihre Vernichtung – die sie selbst auslösen werden – zu den (zukünftigen) Möglichkeiten gehört, wenn sie also im Stande sind, über ihre Existenz zu zweifeln und sich ängstig zu zeigen, sieht *Die Rätin* noch eine Möglichkeit für die Menschheit.

### 5.3.4 „Es gilt jemanden zu begrüßen“: Oskars Heimkehr

Die ‚Auferstehung‘ von Oskar Matzerath in *Die Rätin* – Klaus Kiefer spricht von einem „erzählerische[n], jean-pauleske[n] Gag“<sup>495</sup> –, würde von verschiedenen Narratologen als eine horizontale Metalepse definiert werden (Vgl. 2.3.3). Da ich nur Überquerungen, die sich zwischen hierarchisch geordneten Welten ereignen, als Metalepsen betrachte, bezeichne ich die Erscheinung Oskars in *Die Rätin* nicht als ein paradoxes narratives, sondern als ein normales, fiktionales story-Element. Die Art und Weise, wie Oskar introduziert wird, betont, dass Oskar eine von dem Erzähler erfundene Figur ist:

Ein Mensch, der sich als alter Bekannter vorstellt, behauptet, es gäbe ihn immer noch. Er will wieder da sein. Gut, soll er. [...] Ich jedenfalls habe unseren Herrn Matzerath nicht ableben lassen, doch fiel mir zu ihm nichts Sonderliches mehr ein. Seit seinem dreißigsten Geburtstag gab es keine Nachricht von ihm. Er verweigerte sich. Oder war ich es, der ihn abgesperrt hatte? (R, 27-28)

Der mit dem Werk von Grass vertraute Leser weiß, dass der Erzähler hier auf *Die Blechtrommel* anspielt, dies gibt aber über die Struktur von *Die Rätin* keine Auskünfte. Weil der Erzähler hervorhebt, dass Oskar eine erfundene Figur ist, beinhalten alle Szenen, in denen Oskar auftritt, intratextuelle figürliche und narratoriale Story-Metalepsen, weil sie einen Kontakt zwischen Erfinder und Figur darstellen. Oskar wird also vom Erzähler in *Die Blechtrommel* zum erzählten Objekt in *Die Rätin*. Er erleidet die Statusänderung aber nicht widerstandslos. In Oskars Benehmen und in den Reaktionen des Erzählers

---

<sup>494</sup> ‚Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 361.

<sup>495</sup> Klaus H. Kiefer, ‚Günter Grass: *Die Rätin* – Struktur und Rezeption‘, *Orbis Litterarum*, 46, 3 (1991), 364-382, 371.

lässt sich eine Entwicklung spüren. Am Anfang verneint Oskar seine hypodiegetische Existenz, insofern er mit Kenntnissen, die er als Figur gar nicht haben kann, paradiert: „Wie geht es übrigens Ihrer Weihnachtsratte? Und träumen Sie immer noch so katastrophal?“ (R, 161) Wichtig hier ist die Bezeichnung ‚Weihnachtsratte‘, die nur für die Ratte in der extradiegetischen Welt benutzt wird. Oskar verfügt offensichtlich über Kenntnisse, die nicht mit seiner Position in der hypodiegetischen Welt vereinbar sind. Hier ist also von einer epistemologischen Metalepse die Rede, die im zitierten Textfragment eine Variante einer intratextuellen figürlichen Diskurs-Metalepse ist. Darüber hinaus verweist Oskar auf die ‚katastrophalen Träume‘, die nur aus einer externen Ansicht perzipiert werden können. Weiter im Text versucht Oskar, gegen den Willen des Ich einzugehen, ist aber zuerst noch der Unterlegene und fügt sich dem Wunsch des Erzählers. Oskars Unwillen, den Film über das Waldsterben zu produzieren, kann der Erzähler folgendermaßen lösen: „Er [Oskar] sagt: „Sobald ich aus Polen gesund zurück bin vielleicht...“ Ich sage: „Es könnte mir im Nebensatz einfallen, Ihr Visum einfach verfallen zu lassen.“ „Erpressung!“ nennt er das, „Autorenhochmut!““ (R 121) Die „Erpressung“ verfehlt sein Ziel nicht; Oskar stimmt zu, den Film über das Waldsterben zu produzieren. Auffallend ist, dass dasjenige, was Oskar erleiden muss, die Rättin dem Erzähler zufügt:

Streng plötzlich hörte ich sie: Das muß aufhören. Ausflüchte dulden wir nicht. Es könnte uns einfallen, dich zu vergessen, dich nicht mehr komisch zu finden, anderes als dich, säugende Schmeißfliegen<sup>496</sup> etwa zu träumen. Ich hoffe, du verstehst meinen kleinen Hinweis. (R, 464)

Der Kampf zwischen der Rättin und dem Erzähler in der intradiegetischen Welt spiegelt sich im Gefecht zwischen Oskar und dem Erzähler in der hypodiegetischen Welt wieder. Es hat den Anschein, als ob der Erzähler Oskar seinen Willen auferlegen wolle, weil er selbst der Rättin unterlegen ist. Die Verdoppelung der Handlung hat Implikationen für die Autorschaft im Text: Das Ich, als Autor von Oskar, versucht seiner Figur seinen Wil-

---

<sup>496</sup> In einer seiner Wahlreden aus dem Jahr 1978 verglich Franz Joseph Strauß, der damalige CSU-Vorsitzende, Gegenwartsdichter des linken Spektrums mit „Ratten und Schmeißfliegen“ und wurde damit „zur Hassfigur der Künstler und Intellektuellen“ (vgl. dazu u. a. Angela Böhm, ‚Franz Josef Strauß: Ratten und Schmeißfliegen‘, *Der Tagesspiegel*, (08. Mai 2015) <http://www.tagesspiegel.de/themen/causa/worte-mit-wirkung-franz-josef-trauss-ratten-und-schmeissfliegen/11750780.html> (zuletzt herangezogen am 29. September 2015)). Die Frage „ich hoffe du verstehst meinen kleinen Hinweis“ ist also an erster Stelle eine Frage an den Leser, ob er den Hinweis auf Strauß‘ Rede erkennt. Die titelführende Rättin bekommt in diesem Licht eine – für Grass – positive Bedeutung, weil sie an dieser Stelle indirekt mit Künstlern und Intellektuellen verglichen wird. Der Vergleich bestätigt Grass‘ positive Bewertung der Ratten im Allgemeinen. Darüber hinaus werden Ratten und Schmeißfliegen – linke Dichter – in der Stelle mit der Möglichkeit einer Zukunft gleichgestellt: Wie sich gezeigt hat, liegt für Grass die (einzige) Möglichkeit für eine Zukunft in der Kraft der Phantasie und des Traums. Der Hinweis, die Rättin könnte „Schmeißfliegen“ träumen, impliziert dass die Dichter und Schriftsteller, weil sie der Imagination freien Lauf lassen, eine Zukunft darstellen können.

len aufzuzwingen (das verläuft aber nicht flüssig). Die Tatsache, dass auch die Rätin dem Ich ihren Willen auferlegen will, impliziert, dass sie die Autorin des Ich sein würde, und verstärkt die im Text kreierte Verwirrung über die Frage, wer wen träumt.

Oskars Widerstand geht im Laufe seiner Geschichte weiter. Auffallend ist, dass der Erzähler auf diesen Widerstand reagiert. Im Filmskript über die Märchenfiguren finden sich verschiedene Parenthesen – es ist übrigens nur in diesem Erzählstrang, dass wir Parenthesen antreffen, die Tendenz aus dem *Tagebuch* und *Der Butt* hat sich nicht bewahrt.<sup>497</sup> Bemerkenswerterweise beziehen die Parenthesen sich immer auf Oskar. Er befindet sich in Polen für den Geburtstag seiner Großmutter, die Kommentare zwischen Klammern hat das Ich in den Drehbuch eingeschaltet, um dem Produzenten weitere Informationen zum Geschehen zu sichern. Die Klammern berücksichtigen am Anfang des Romans tatsächlich Oskars Wünsche. Es gibt eine Entwicklung im Klammerinhalt, denn gegen Ende des Romans ist gerade die Parenthese der Ort, wo Oskars Vorschläge verworfen werden<sup>498</sup>:

(Die Kanzlerkinder sind nach meiner Vorstellung ein wenig dicklich geraten; doch könnten sie auch mager bis spillerig sein, falls unser Herr Matzerath diesen Typ wünscht. Eine dem Försterrock nachempfundene Kleidung eint die Familie: Loden, Bundhosen, Schnürstiefel, Hirschhornköpfe.) (R, 51)

(Herr Matzerath will, daß die Hexe wütig mit gelben Augen nun doch zur Schere greift; aber ich mag Rapunzel nicht kahl sehen und rette ihr langes Haar, indem ich Hänsel gegen die Hexe ausspiele.) (R, 391)

Je aufsässiger Oskar sich dem Erzähler gegenüber benimmt, desto mehr negiert der Erzähler Oskars Wünsche in dem Märchenfilm. Der Streit, der sich in der Märchengeschichte zwischen Klammern entfaltet, könnte auf eine poetologische Entwicklung von Grass hinweisen: Er ist nicht (mehr) ohne Weiteres mit seiner Figur und seinen Ideen aus *Die Blechtrommel* zu identifizieren.

Am Ende zeigt sich, dass das Ich seiner Figur dennoch unterlegen ist. Nach dem großen Knall stirbt, laut dem Erzähler, Oskar in Polen unter den Röcken seiner Großmutter: „Weg ist er, und ich bin ihn los. Nie wieder soll er. Keine Einsprüche seinerseits mehr“ (R, 319). Sofort nach Oskars Tod nimmt die Rätin den Traum des Ich ein und predigt über die blinden Menschen, die das Ende nicht kommen sahen (vgl. R, 320). Bemerkens-

---

<sup>497</sup> Es gibt zwei Ausnahmen: „(Wer will noch wissen, wie jener Bischof von Lübeck hieß der ins Chorschlußgewölbe ein steingehauenes Hakenkreuz fügen ließ)“ (R, 212); „(Malskat soll abgesagt haben, leider)“ (R, 471).

<sup>498</sup> Die Parenthesen in *Die Rätin* haben eine andere Funktion als die in *Der Butt*. Eher als dass die Parenthesen dem parallelen Universum dienen oder Zeitsprünge ermöglichen, weisen sie hier auf eine poetologische Entwicklung des Autors hin.

werterweise scheint es dem Ich, als ob sich die Stimme der Rätin und Oskars Stimme in dieser Szene vermischen: „Das sagte [...] eindringlich unser Herr Matzerath, oder war es die Rätin“ (R, 320). Das Ich kann nicht entscheiden, wen es hört: Oskar oder seine Rätin. Sofort nach seinem ‚Tod‘ arbeitet Oskar sich zur Ebene der Rätin hoch. Dass das Ich nicht beschließen kann, ob Oskar oder seine Rätin spricht, beeinflusst ebenfalls die Autorfrage: Oskar flankiert die Rätin, und die Verwirrung, ob die Rätin das Ich träumt oder *vice versa*, gilt jetzt auch Oskar: Ist Oskar ein Hirngespinnst des Erzählers oder ist das Ich ein Produkt von Oskars Phantasie? Wenn Oskar vom Tode aufersteht und „dazwischenspricht“ (R, 360), wird die Frage auf prägnante Weise aufgerührt: „Da ist er und spricht dazwischen. Chef will er wieder und Produzenten sein. Dabei ist ihm die Polenreise schlecht bekommen. [...] Was mag unserem Herrn Matzerath unterwegs widerfahren sein?“ (R, 360) Oskar erzählt über sein Prostataproblem, das ihm während der Rückreise überfallen ist. Der Erzähler zeigt sich als der Mächtigere, wenn er am Ende von Oskars Reisebericht äußert:

Natürlich sage ich unserem Herrn Matzerath nicht, daß es ihn nicht mehr gibt; soll er doch weiter so tun, als ob er Chef ist. Andere – und selbst ich – glauben ja auch, daß es weitergeht irgendwie. Deshalb muß er nicht wissen, wie es tatsächlich in der Kaschubei aussieht. Schlimm genug, daß er mit einem Katheter heimgekehrt ist. (R, 363)

Oskar gibt aber nicht auf, behauptet, dass sein Chauffeur die Absichten des Erzählers zuvor gekommen sei, und unterstellt dem Ich Mordabsichten:

„Nicht wahr? Sie haben mich abschaffen, regelrecht umbringen wollen. Es war Ihre Absicht, meine Geschichte weitweg in Polen, unter den Röcken meiner Großmutter zu beenden. Ein jedermann plausibler und doch zu naheliegender Schluß. Mag sein, daß ich mich überlebt habe; doch so ist Oskar nicht zu eliminieren!“ Nach einer Pause, die er sich und auch mir einräumt, sagt unser Herr Matzerath aus tiefem Chefsessel: „Ihr Hang zu vorschnellen Abrundungen könnte mir durchaus verständlich sein, mehr noch: Ich begreife, daß meine Existenz stört. Ich soll nicht mehr dreinreden dürfen. Sie wünschen, mich loszuwerden. Niemand soll zukünftig, wenn er Sie meint, auf mich verweisen können. Kurzum, wenn es nach Ihnen ginge, wäre ich abgeschrieben bereits...“ (R, 380-381)

Oskars Äußerung unterminiert die Autorität des Erzählers und betont sein Eigenleben: Er lässt sich nicht ohne Weiteres abschreiben. Dass Oskar seinen Willen durchsetzt, erweist sich bei seinem Geburtstagsfest: Wie er geplant hat, lädt er am Ende des Romans seine Freunde zu einem Fest für seinen 60. Geburtstag ein.

Das oben zitierte Gespräch zwischen dem Ich und Oskar gewinnt extra Bedeutung, wenn es auf poetologische Art und Weise interpretiert wird. In Bezug auf die Dialoge zwischen der Rättin und dem Ich behauptet Auffenberg, dass „die Rättin [...] sich zum Erzähler auf einer psychologisierten, reflexiver Ebene als Widerpart verhält.“<sup>499</sup> Demzufolge kann das Rededuell zwischen den beiden „für ein Prozeß der Selbstreflektion, für einen inneren Dialog“ stehen, mit anderen Worten: mittels des Dialogs „[vergegenwärtigt] Grass seine eigene Situation und Haltung.“<sup>500</sup> Was gilt für die Gespräche zwischen der Rättin und dem Ich, trifft noch frappanter auf die Beziehung zwischen dem Ich und Oskar zu. Für die zeitgenössische Literaturwissenschaft, ist es eine Evidenz, Erzähler und Autor nicht mit einander gleichzustellen, dennoch ist das eine gängige Praxis. Auch Grass wird seit dem Erscheinen von *Die Blechtrommel* immer wieder mit seinen Erzählern identifiziert. Grass ist sich dessen sehr bewusst und karikiert die Identifikation zwischen Autor und Erzähler in dem Spiel mit seinen verschiedenen Autor-Erzählern: Die Gleichstellung wird anhand eines bewusst manipulierten Ich-Erzählers ausgenutzt, so dass sie letztendlich als Hyperbel für die (ungerechte) Identifikation fungiert. Darüber hinaus behaupten viele Leser und Forscher, dass sie anhand seiner Bücher einen Autor selbst besser durchschauen können, eine Praxis, die Grass in Bezug auf Thomas Mann in der Rede ‚Über das Sekundäre aus primärer Sicht‘ angeprangert hat.<sup>501</sup> Im Allgemeinen sagt er darüber:

Auffallend ist zum Beispiel eine seit Jahren immer deutlicher werdende Tendenz, derzufolge sich das Sekundäre vor das Primäre geschoben hat. Mehr noch: Die permanente Selbstfeier des Sekundären bestimmt nicht nur den Zeitgeist, sie verkörpert ihn. Das Sekundäre erläubt sich, als Original aufzutreten. Nicht das neu-erschienene Buch ist Ereignis, sondern der sekundäre Reflex. [...] Wie hieß nur der Autor? - Den hat es sowieso nie gegeben. (EuR III, 406-407)

In *Die Rättin* tritt Oskar (das Sekundäre) als Original (der Erzähler) auf, weil die öffentliche Kritik ihm das erlaubt. Das Bemängeln dieser Praxis entspricht der Kritik an der in-

---

<sup>499</sup> Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens*, 132.

<sup>500</sup> Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens*, 133.

<sup>501</sup> Grass sagt dazu Folgendes in seiner Rede: „Bei den Angeboten aus zweiter Hand geht es nicht mehr, um ein die Literatur mißbrauchendes Beispiel zu nennen, um Thomas Mann und dessen Lebenswerk, allenfalls ging es eine Zeitlang darum, teils spekulierend, teils tüftelnd, herauszufinden, anhand welcher Personen im fiktiven Erzählstrom der überlieferten Bücher sich die Homosexualität des Autors nachweisen lasse [...] Am Ende war Thomas Mann ertappt, in seinem Wesenskern gedeutet und auf den Punkt gebracht. Frech konnte eine sekundäre Findung zur Erkenntnis aufgeblasen und als Sichtblende vor das Werk des Urhebers gestellt werden. So abgeblendet wird er uns vorerst nicht mehr verstören können. Endlich haben wir ihn im Griff. Wurde auch Zeit. Glaubte wohl, den Zauberer spielen zu können. Meinte, als Autor hinter dem Werk verschwinden zu dürfen. Aber nun haben wir ihn doch noch heimgeholt nach langer Emigration. Jetzt ist er unser. Wir kennen ihn durch und durch. Wir müssen ihn nicht mehr lesen.“ (EuR III, 408)



direkten Wahrnehmung der Wirklichkeit: Die Wirklichkeit, i.c. der Autor, wird erst aus zweiter Hand perzipiert. Das Thema hier zu vertiefen, sprengt aber den Rahmen der Arbeit.

In den Gesprächen zwischen dem Ich und Oskar in *Die Rättin* kommt die Kritik an der Identifikation zwischen Erzähler (Oskar) und Autor (Ich) zum Ausdruck. Der Streit zwischen dem Ich und Oskar geht letztendlich darüber, wer das Sagen hat. Dass ein Autor überhaupt mit seiner Figur darüber streiten kann, entspricht Grass' Poetik des Eigenlebens. Der Satz „Niemand soll zukünftig, wenn er Sie meint, auf mich verweisen können“ (R, 380-381) lässt vermuten, dass mehr im Spiel ist. Die Äußerung gibt dem Gedanken Ausdruck, dass Grass allzu oft mit seinem Trommelhelden gleichgestellt wird. Wie er auch versucht, ihn los zu werden, er bleibt „dazwischensprechen“. Allgemeiner heißt es, dass *Die Blechtrommel* zur Norm für Grass' ganzes Œuvre geworden ist. Über Oskar prangert das Ich in *Die Rättin* an, dass er noch immer mit seinem bekanntesten Roman identifiziert wird, dass er nur als der Autor von Oskar Matzerath betrachtet wird, und dass die Öffentlichkeit und die Literaturkritik diesen Roman noch immer als Norm für all seine Werke betrachten.<sup>502</sup> Oskars Rückkehr aus Polen – während der Erzähler ihn eigentlich ‚todgeschrieben‘ hat – betont, dass das Ich ihn nicht los wird. „Der Versuch, ihn abzuschreiben aus der Sicht des Autors, mißlingt. Er ist in gewissem Maße überlebensfähig“<sup>503</sup>, schlussfolgert Grass in dem Interview mit Pinkernell. Die Identifikation zwischen den beiden erreicht in *Die Rättin* eine Klimax, wenn am Ende des Romans nicht der Erzähler, der das Leben Lothar Malskats erforscht, sondern Oskar den Maler auf seiner Insel besucht, um weitere Informationen über ihn zu sammeln. Oskar hat die Rolle des Erzählers (und somit des Autors) glanzvoll übernommen. Nachdem der Erzähler vergeblich versucht hat, Oskar abzuschreiben, repliziert Oskar denn auch bedeutungsvoll: „Vielmehr sind Sie es, der sich verflüchtigt hat“ (R, 382).

Die figürlichen Story-Metalepsen in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* stellten einen Schritt in der Entwicklung von Zweifel zur selbstständigen Figur dar. In der Annäherung zwischen Zweifel und dem Ich übernahm das Ich einen Teil der prägenden Eigenschaft von seiner Figur: seinen Zweifel. Es stellt sich heraus, dass es eine ähnliche Annäherung und Identifikation zwischen dem Ich und Oskar in *Die Rättin* gibt, wenn die Metalepsen diesmal auch keinen Schritt in Oskars Entwicklung darstellen. Über die Annäherung zwischen dem Ich und Oskar wird die (ungerechte) Identifikation zwischen den beiden

---

<sup>502</sup> Dass die Kritik gerade in *Die Rättin* zum Ausdruck kommt, darf nicht wundern. *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* wurde von der öffentlichen Kritik verrissen. Mehrmals behaupteten Reviewer, dass Grass seinem Erstling, *Die Blechtrommel*, nicht gleichkommen könnte. *Die Rättin* versucht, die Bilanz zu ziehen und will, indem es zuerst alles vernichtet (und nicht im Mindesten die eigenen Figuren), gleichfalls einen literarischen Neuanfang sein.

<sup>503</sup> „Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen“, März 1986, *Gespräche*, 358.

angeprangert. Die Annäherung ist in *Die Rättin* also darauf gezielt, die Identifikation zu entkräften. Wie soeben beschrieben, ist der Erzähler seiner Figur aber unterlegen.

### 5.3.5 „Hoch ins Gerüst“: Der Maler Malskat

#### „Malskat spiegeln sie nie“

Die Geschichte von Malskat ist in verschiedenen Bereichen eine Ausnahme in *Die Rättin*. Während die anderen Geschichten zielstrebig auf die Vernichtung der Welt zugehen, hat Mahlkes Geschichte mit der Endzeitproblematik nichts zu tun. Auch wenn der große Knall in den anderen Geschichten des Ich zuschlägt, arbeitet Malskat unbeirrbar auf seinem Gerüst weiter. Wie Monika Shafi nachgewiesen hat, ist „one of the main functions of the [...] Malskat narrative [...] to critique the political, cultural and moral deceit of West Germany's founding years and to show how historical memory is built of facts and fictions.“<sup>504</sup> Malskats Geschichte ist tatsächlich (teils) eine Allegorie für die politische Lage in den 1950er Jahren, den falschen Fuffzigern. Malskat wird als Teil eines Triumvirats von Fälschern dargestellt: Adenauer, Ulbricht, Malskat. Der Anfang von Malskats Geschichte verrät aber, dass das Ich ihn nicht als Fälscher betrachtet:

Er war kein Fälscher. Die anderen, die ihn später, zur Zeit der staatserhaltenden Großfälschungen, verklagten und bestraften, waren inmitten der fünfziger Jahre die wahren Täuscher. Die sind noch immer, wenn nicht in Amt, so doch in Würde. Sie zwinkern einander zu und hängen sich Orden an. Ihre Weine und Leichen gut eingekellert. (R, 111)

Das Zitat enthüllt vor allem die politische Kritik, nach der die Malskat-Geschichte strebt, gibt aber auch an, dass das Ich Malskat, im Gegensatz zu den „wahren Täuschern“, nicht als Fälscher besieht, weil er seinen ‚Schwindel‘ selbst zugegeben hat. Das Ich betrachtet die Gemälde Malskat denn auch nicht als Fälschungen sondern als „echt Malskat“ (vgl. B, 146).

Der Sonderstatus der Malskat-Geschichte – das heißt: die Abwesenheit der Endzeitproblematik in dem Erzählstrang – lässt sich teilweise aus der Struktur von *Die Rättin* erklären. Während die Geschichten der Frauen, der Märchenfiguren und die von Oskar in einer hypo(hypo)diegetischen Welt spielen – sie sind Träume des Erzählers –, situiert die Suche nach Informationen über Malskat sich in der extradiegetischen Welt.<sup>505</sup>

---

<sup>504</sup> Monika Shafi, ‚Günter Grass's apocalyptic visions‘, *The Cambridge Companion to Günter Grass*, hg. v. Stuart Taberner, (Cambridge: University Press, 2009), 111-124, 118.

<sup>505</sup> Wie im einführenden Teil erwähnt wurde, zeigt Oskar viel Interesse für die Malskat-Affäre. Die Szenen, die Malskat und Oskar zusammen aufführen, spielen in Oskars hypodiegetischer Welt.

Meine Weihnachtsratte mag das nicht, wenn ich dem Maler Malskat nachlaufe. [...] Am Käfig meiner Weihnachtsratte vorbei finde ich mit ausgestreckten Arm den Drehknopf, der mitten im Satz das Dritte Programm aus dem Raum nimmt; die Suche nach Malskat hinter bedrucktem Papier duldet kein Nebengeräusch. Das muss meine Ratte begreifen, so gerne sie Neues aus der Wissenschaft oder die Wasserstandsmeldungen von Elbe und Saale hört. (R, 77)

Der Käfig, das Dritte Programm und die Bezeichnung „(Weihnachts)Ratte“ weisen darauf hin, dass Malskats Geschichte sich in der extradiegetischen Welt des Erzählers entfaltet und kein Teil seines Traumes ist. Dass es einen Unterschied zwischen der Malskat-Geschichte und den anderen Geschichten gibt, wird im Text expliziert:

Das aber und noch andere Mirakel jucken meine Weihnachtsratte nicht. [...] Was immer ihre schwarzpolierten Augen fassen, Malskat spiegeln sie nie. Erst als ich später im toten Wald Hänsel und Gretel laufen ließ und sich die entlaufenen Kanzlerkinder nicht an mein Drehbuch halten wollten, sondern, weil im Wald nichts los war, zu den Punks, bei denen mehr los ist, überliefen, sagte meine Weihnachstratte nunmehr als Rätin: Die beiden sind gut. (R, 80)

Der Unterschied wird durch die ausdrückliche Anwendung von „Rätin“ in der Märchen-Geschichte betont. Obwohl Oskar in *Die Rätin* behauptet, dass man „die Vernichtung der Chorheiligen und Grimms Wälder als Folge und Einheit sehen“ (R, 456) muss, entspricht die Malskat-Geschichte dem Rest des Textes weder auf thematischer noch auf struktureller Ebene. In dem Interview mit Pinkernell über *Die Rätin* behauptet Grass, er habe die Geschichte von Malskat aufgenommen, weil wir erst jetzt „in den achtziger Jahren [...] mit den Konsequenzen der fünfziger Jahre, den Fehlentscheidungen, konfrontiert“<sup>506</sup> werden. Dass die Fehlentscheidungen aus den fünfziger Jahren in Waldsterben, in Weltverschmutzung münden, ist historisch betrachtet eher zweifelhaft und wird in *Die Rätin* nicht motiviert. Meiner Meinung nach hat die Verarbeitung der Figur Lothar Malskat andere Gründe. Pinkernell gegenüber behauptet Grass, dass seine Generation „1945 Trümmer vorfand, so gab es doch trotz dieser Trümmer Perspektiven. Nicht nur Wiederaufbau; es gab den Traum vom anderen Deutschland“<sup>507</sup>, aber sie werden um diesen Traum betrogen. Die junge Generation findet, so Grass, „wie keine Generation vorher den ganzen Zeitraum Zukunft als Besitz nicht mehr vor.“<sup>508</sup> Die Hoffnung, die es während der falschen Fuffziger noch gab, erklärt die Position der Malskatgeschichte: Nicht als ein dem Ende geweihter Traum, sondern als Beweis menschlicher Existenz entfaltet sich die Geschichte in der extradiegetischen Welt des Erzählers. Auch Oskar be-

---

<sup>506</sup> ‚Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 358-359.

<sup>507</sup> ‚Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 349.

<sup>508</sup> ‚Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen‘, März 1986, *Gespräche*, 349.

wertet die fünfziger Jahre als eine positive Zeit: „Herr Matzerath, hieß es, sei überzeugt, daß man den Schlüssel für unsere Zukunft unter den Ablagerungen der fünfziger Jahre suchen müsse“ (R, 476). Die „Ablagerungen“ sind ein direkter Verweis auf Malskats Malereien, die er, „leicht übermalt“ (R, 111), mit der Unterschrift „totum fecit Lothar Malskat“ (R, 111) signiert hat. Oskars Behauptung, dass der Schlüssel für die Zukunft unter den Ablagerungen der fünfziger Jahre gefunden werden muss, ist ein Hinweis auf Malskats Signatur, die sich unter seiner Farbe befindet und seine Ehrlichkeit repräsentiert. In der oben zitierten Textstelle heißt es denn auch bedeutungsvoll, dass die Augen der Ratte Malskat nie spiegeln (vgl. R, 80), was heißt, dass die Nacherzählung seines Lebenslaufes nicht zu einem zu der Vernichtung führenden Traum des Ich (oder der Rätin) wird, als ob Malskats Benehmen Zukunft noch möglich mache. Die Rätin mischt sich nicht in Malskats Geschichte ein und überredet das Ich nicht davon, dass es Malskat nicht mehr gäbe. Das Ich kann seine Geschichte über Malskat ohne Zwischenrufe der Rätin bis zum Ende erzählen. Dass Malskats Geschichte frei von Endzeitprophezeiungen ist, illustriert, dass für Grass er und seine Zeit noch eine Perspektive haben. Wie aber der Rest der Malskat-Geschichte zeigt, wird dem Beispiel des Malers nicht gefolgt.

Die Geschichte über Malskat variiert ein im Roman schon vorhandenes Thema: den Unterschied zwischen ‚echt‘ und ‚falsch‘, authentisch und falsifiziert, zwischen primär und sekundär. Die Frage nach der Authentizität der Malereien schließt sich der Medienkritik, die auch in Bezug auf Oskars Filmbetrieb zum Ausdruck kommt, an: Die Affäre Malskat betont, dass unsere Vorstellung von Wirklichkeit keine primäre mehr ist, sondern buchstäblich aus zweiter Hand vermittelt wird. Die Frage nach der ‚Autorschaft‘ der Malereien schließt sich auch der literarischen – allgemeiner künstlerischen – Krise im Roman an. Dass Malskat seinen Schwindel gesteht und so seine Kunstwerke aufgibt, ist im Licht der Krise vielsagend: Obwohl die Geschichte Malskats in *Die Rätin* als Beweis menschlicher Existenz gilt, impliziert sie dennoch, dass die Kunst nicht unsterblich ist. Nur „trübe Flecken und schmuddelige Placken“ (R, 429) sind von dem Lübecker Wunder geblieben.

### **„Ich habe mir Gerüstschuhe geliehen“: Metalepsen in der Malskat-Geschichte**

Die Berichterstattung über Malskat fängt nüchtern und objektiv an. Die Geschichte basiert anfangs auf „Prozeßberichte[n]“ und „Glossen“ (R, 77), das Ich hält sich an die Tatsachen. Genau wie bei anderen Figuren Grass‘ entwickelt sich die Darstellung Malskats:

Zum Maler Malskat kann ich nur soviel sagen: Ich werde, sobald es die Rätin erlaubt, von ihm Bericht geben. Wann und wo er geboren wurde. In welche Lehre er ging. Wohin seine Wanderjahre ihn führten. Was ihm auf hohem Gerüst so gotisch träumen ließ. Weshalb man ihm in Lübeck, einer Stadt, die nicht nur durch Marzipan berühmt werde, den Prozeß gemacht hat. (R, 99)

Der Erzähler gibt selbst an, mit trockenen Tatsachen zu beginnen; was Malskat gotisch träumen ließ, kann er aber nicht aus Glossen und Prozeßberichten schließen. Über intratextuelle narratoriale *Story*-Metalepsen klettert er zu Malskat auf die Gerüstbretter hinauf und versucht, mehr über seine Träume zu erfahren. Genau wie bei der Figur Zweifel der Fall war, stellen die Metalepsen also einen Schritt in der Entwicklung der Figur dar: Sie bekommt anhand trockener Informationen aus den Prozeßberichten feste Konturen; sobald sie als richtige Figur da ist, versucht das Ich mit ihr in Verbindung zu treten. Die Metalepsen betonen in der Malskat-Geschichte ebenfalls den Unterschied zwischen den Informationen, die das Ich den Glossen entnommen hat, und den Mitteilungen, die aus der Phantasie des Erzählers hervorgehen.

Die Metalepsen in der Malskat-Geschichte erfüllen noch andere Funktionen. Ungefähr in der Hälfte der Geschichte fängt das Ich an, Metalepsen anzuwenden. Es stellt sich heraus, dass sie aus einem figurativen Netzwerk stammen. Wenn das Ich über den Soldaten Malskat – Malskat wurde während des Krieges einberufen, „[d]ie längste Zeit gehörte er den Besatzungstruppen in Nordnorwegen an“ (R, 192) – berichtet, heißt es: „So sehe ich ihn mit seinem Karabiner 98K“ (R, 193). Der Leser ist nicht geneigt, ‚sehen‘ wörtlich als ‚visuell observieren‘ zu verstehen, er begreift, dass ‚sehen‘ hier als ‚in Gedanken haben‘ zu interpretieren ist. Die Idee wird fortgeführt: „Eigentlich sollte ich vom Maler Malskat erzählen, [...] aber sobald ich [...] hoch hinauf ins Chorgewölbe zu klettern beginne – naßkalt, zugig ist es hier oben –, holt mich Gegenwart von den Gerüstbrettern“ (R, 325). Der Leser sieht den Erzähler noch immer nicht wörtlich auf die Gerüstbretter steigen, aber begreift, dass die Wortwahl auf einen mentalen Übergang von einer Geschichte zu einer anderen hinweist. Die Phrase „holt mich Gegenwart von den Gerüstbrettern“, die ein Abstraktum als Subjekt präsentiert, unterstützt eine metaphorische Lektüre. Die Interpretation wird zum Teil von dem Zusatz „naßkalt, zugig ist es hier oben“ unterminiert. Die mentale Bewegung wird um eine sinnliche Wahrnehmung ergänzt, was es schwierig macht, auch die Parenthese metaphorisch zu verstehen. Weiter im Roman findet sich eine Stelle, die mit der metaphorischen Sprache aus der soeben zitierten Passage interagiert: „Dann will ich [...] hoch ins Gerüst zu Malskat steigen. [...] Ich habe mir Gerüstschuhe geliehen. Ich besuche ihn oben, schmeichle, lobe seine kraftvollen Konturen, lache mit ihm über dumme Pfaffen“ (R, 353). Die bildliche Sprache wird wiederholt und intensiviert. „Hoch ins Gerüst steigen“ kann noch immer auf eine figürliche Weise interpretiert werden, die Fortsetzung „ich habe mir Gerüstschuhe geliehen“ dagegen zwingt ein wörtliches Verstehen auf. Wenn wir die Metalepsen wortgetreu interpretieren, sind sie alle als narratoriale *Story*-Metalepsen zu betrachten: Der Erzähler erzählt sich in die Geschichte von Malskat hinein. Fludernik hat darauf hingewiesen, dass „many examples of metalepsis, especially the illusion-enhancing ones, need

to be treated as metaphoric transgressions of narrative boundaries“.<sup>509</sup> Diese Wahrnehmung trifft auch auf die Metalepsen in der Lothar Malskat-Geschichte zu. Weil sie Teil eines figurativen Netzwerkes sind, das mit dem Satz „sobald ich zu klettern beginne“ anfängt, macht es Sinn, sie figürlich zu verstehen: Der auf den Gerüstbrettern zu Malskat kletternde Erzähler ist eine wörtliche Repräsentation eines *shifts* in dem Erzählstrang. Grass nimmt figürliche Sprache wörtlich und kreiert so die Metalepse, mittels deren der Erzähler zu Malskat hinaufklettert. Darüber hinaus dekuivrieren die Intensivierung und die Radikalität der Sprache den Sprachgebrauch und die automatisierten Äußerungen. Das Ausspinnen der bildlichen Sprache betont die – oft nicht selbsterklärende – figurative Bedeutung, setzt dem figurativen Sprachgebrauch neue Grenzen und macht Raum für sprachliche Variation. Grass verarbeitet also den sprachlichen Verwandlungsprozess von „so sehe ich ihn“ bis zum „ich habe mir Gerüstschuhe geliehen“ in seinem Roman und gewährt dem Leser Einblick darin, wie seine Redensarten entstehen.

Die figürliche Interpretation schließt eine wörtliche Interpretation der Metalepsen nicht aus. Die Überquerungen werden dann angewendet, wenn von einer Geschichte auf eine andere umgeschaltet wird. Dennoch veranschaulichen sie, wie oben erwähnt, auch einen Schritt in der Entwicklung zu einer Grass-Figur und stellen die *Story*-Metalepsen, genau wie in den Abschnitten über Zweifel und Oskar, nicht nur eine buchstäbliche Begegnung, sondern auch einen Versuch zur Annäherung dar. Es ist in diesem Licht wichtig zu erwähnen, dass es bereits Ähnlichkeiten zwischen dem Ich und Malskat gibt. Mayer hat darauf hingewiesen, dass es in jeder Grass-Geschichte ein oder mehrere bildende Künstler gibt. Die Figur von Malskat entspricht einer von Grass' Gepflogenheiten:

was wäre ein Band Grasscher Prosa, in welchem kein bildender Künstler aufträte? Es galt hier, so scheint es, geradezu ein Tradition fortzusetzen, von dem Obergefreiten Maler Lankes sowie den Professoren der Kunstakademie in der *Blechtrommel* über Eddie Amsel in *Hundejahre*, Dürer in *Tagebuch einer Schnecke* bis zum Maler Philipp Otto Runge im *Butt*.<sup>510</sup>

Malskats Beruf gehört zu einer längeren Grass-Tradition, bildende Künstler in seinen Werken zu präsentieren. Darüber hinaus erinnert der Beruf auch an Grass' anderes Talent, das Zeichnen. Gerade wegen der Arbeit gibt es eine Annäherung zwischen dem Maler Malskat und dem Autor-Ich. Es stellt sich heraus, dass der Maler mit seiner Malerei ähnliche Ziele hat, wie das Ich mit seinem Schreiben:

---

<sup>509</sup> Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode“, 393.

<sup>510</sup> Sigrid Mayer, „Zwischen Utopie und Apokalypse: Der Schriftsteller als Seher im neueren Werk von Günter Grass“, *Literarische Tradition heute: deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, hg. v. Gerd Labrousse und Gerhard P. Knapp, (Amsterdam: Rodopi, 1988), 80-116, 111.

Fest steht, daß er, hoch oben im Gerüst der Gegenwart enthoben war und eine Freiheit gewann, die ihm beim Setzen der Konturen gotische Empfindungen erlaubte, die seinen einundzwanzig Heiligen im Hochchor und mehr als fünfzig Heiligen im Obergaden des Langhauses nach und nach zu zwingendem Ausdruck verhalfen. Nichts wog die Zeit. Nur ein Sprung und ein Moment inbrünstiger Rückbesinnung war ihm die Spanne von siebenhundert Jahren. (R, 263)

Das Fragment illustriert, wie es Malskat mit Hilfe des Pinsels gelingt, eine Vergegenkunft zu realisieren, und wie er, genau wie das Ich, gegen die Zeit zu malen versucht.

Über die *Story-Metalepsen* versucht das Ich, Malskat hoch im Gerüst zu erreichen. Es gelingt ihm, kurz mit ihm über dumme Pfaffen und Kunstexperten zu lachen (vgl. R, 353), der Gegenwart holt ihn aber runter und zerstört den Annäherungsversuch. Dass das Ich sich völlig mit dem Maler identifizieren will, zeigt seine Anregung, Malskat könnte Ratten in seinen Fresken verarbeiten:

Und wenn der Maler Malskat [...] nicht nur amerikanisches Geflügel, sondern unter dem Judaskuß im zweiten Feld neben der Tür, anstelle sich abwechselnder Adler und Löwen, Ratten, laufende Ratten gemalt hätte, die von Medaillon zu Medaillon mit gekringeltem Menschlein zu paaren gewesen wären? (R, 195)

will aber, indem ich rede und rede, etwas anderes, ihn überreden, wenn nicht ins Ornament der Kapitelle, dann in Freifelder Sonnenblumen zu setzen, die von Ratten gegen Taubenfraß geschützt werden. (R, 353)

Dass die Identifikation zwischen dem Ich und Malskat misslingt, geht aus der Tatsache hervor, dass nicht das Ich, sondern Oskar – der sich schon, gegen den Willen des Erzählers, mit dem Erzähler identifiziert hat – den Maler auf seiner Insel besucht. Während des Gespräches fragt Oskar nach, ob Malskat tatsächlich „im Ornament der Kapitelle, desgleichen im Faltenwurf Ihrer Heiligen gelegentlich Ratten, einzeln und paarweise Ratten versteckt“ (R, 459) hatte. Die resolute Leugnung des Malers – „Ratten niemals, die wären selbst im Traum ihm nicht eingefallen“ (R, 459) – bestätigt die fehlgeschlagene Identifikation zwischen dem Maler und dem Ich.

Die misslungene Gleichstellung bekommt auf zwei Ebenen Bedeutung. Auf der Ebene von *Die Rätin* sorgt sie dafür, dass die Geschichte von Malskat letztendlich doch durch die Endzeitproblematik geprägt wird: Das Ich kann sich Malskat nicht nähern, was im Vorteil der Rätin ausschlägt. Ihre Behauptung, dass sie das Ich träume, gewinnt ohne Malskat als Beweis menschlicher Existenz, an Kraft. Darüber hinaus verlegt sich die Geschichte über Malskat am Ende von der extradiegetischen Welt des Ich in die hypodiegetische Welt von Oskar, in den Traum des Erzählers also. Dies ist gleichfalls ein Beweis dafür, dass die Hoffnung, die die Malskat-Affäre in Aussicht stellte, keine Wirklichkeit wird.

Die gewünschte Identifikation mit dem Maler kann auch im Licht von Malskats Geständnisfähigkeit betrachtet werden. Das Ich begreift Malskat nicht als Fälscher, weil er, im Gegensatz zu den anderen Fälschern Ulbricht und Adenauer, seine Täuschung eingestanden hat: „Ich habe [...] meinen kleinen Anteil am großen Schwindel immerhin selbsttätig aufliegen lassen“ (R, 457). Im Licht von Grass' Bekenntnissen in *Beim Häuten der Zwiebel* lässt sich der Annäherungsversuch als ein Versuch, sich mit der Geständnisfähigkeit von Malskat zu identifizieren, verstehen. Die Identifikation misslingt, weil Malskat im Stande war, seinen Schwindel zu gestehen, im Gegensatz zu dem Ich, von dem es, als übergreifendem Erzähler im Œuvre von Grass, heißen kann, dass es noch zwei Jahrzehnte braucht, seinen eigenen ‚Schwindel‘ bekannt zu geben. Oskar und das Ich werfen regelmäßig auf, dass Malskat besser nichts gesagt hätte (vgl. u. a. R, 460). Malskat bereut sein Geständnis aber nicht: „Ich bin nun mal eine ehrliche Haut“, schlussfolgert er und distanziert sich so implizit von Oskar und – weil Oskar sich mit dem Ich identifiziert – auch von dem Ich. Dass Malskat die Einladung zu Oskars Geburtstagsfest nicht angenommen hat (vgl. R, 471), bekräftigt seine Distanzierung.

### 5.3.6 Schlussfolgerungen

*Die Rättin* ist ein für die Zukunft pessimistischer Roman: Er beschreibt, wie die gesellschaftliche Lage der 1980er Jahre letztendlich zu einer atomaren, die Menschheit vernichtenden Katastrophe führen wird. Deshalb thematisiert *Die Rättin* den „Abschied von den beschädigten Dingen, von der verletzten Kreatur, von uns und unseren Köpfen, die sich alles und auch das Ende all dessen ausgedacht haben“ (EuR III, 59). Oder, genauer gesagt: Sie führt dieses Szenario als Möglichkeit auf, denn bis zum Ende bleibt undeutlich, welches Schicksal den Menschen zuteil wird. Mit der Struktur von *Die Rättin*, die in der Forschung öfters nicht entsprechend gewürdigt wurde, gibt Grass nämlich eine Alternative. Wenn der Mensch im Stande ist, sich von seiner Ratio zu befreien und seine Träume, seine Imagination und seine Ängste spielen zu lassen, sieht *Die Rättin* noch eine Chance für die Menschheit. Die Alternative bewahrheitet sich in der Form von *Die Rättin*: Nachdem der große Knall die Menschheit vernichtet hat, entsteht ein paralleles Universum, in dem alles gleichzeitig geschieht, und in dem die Ratio und die menschliche Zeit nicht mehr gültig sind. Über extratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepsen wird versucht, den Menschen eine „aufklärerische Angst“ beizubringen: Die Anspielungen auf einen höheren Gott, der sich vielleicht das Ich und die Rättin träumt, sind einerseits zwar ironische Hinweise auf den Autor Günter Grass, sie regen zugleich an, darüber nachzudenken, ob die Möglichkeit der Vernichtung der Menschheit, nicht bereits eine gegebene sei. Bis zum Ende bleibt die Frage offen. Diese Möglichkeit will den Menschen einsehen lassen, was die Folgen ihrer ‚Allmacht‘ sein können. Sie will darlegen, dass es Gründe gibt, Angst zu haben und diese zu zeigen.



Die Vernichtung der Menschheit bringt eine literarische Krise mit sich: Wenn das Fortleben des „Menschengeschlechts“ nicht mehr garantiert werden kann, ist auch die Literatur in Gefahr. Die Krise der Literatur betrifft einerseits die Frage nach der Rolle von Literatur in einer Gesellschaft, die sich ihrer Zukunft nicht mehr sicher ist. Dies gelangt in der Unmöglichkeit des Erzählers, seine Geschichten zu Ende zu erzählen, zum Ausdruck. Andererseits nimmt sie auf eine für den Erzähler persönliche literarische Krise Bezug. Die Krise findet einen Ausdruck in den schwankenden Verhältnissen zwischen Autor, Werk und Figuren. Der Erzähler versucht, seinen Figuren seinen Willen aufzuzwingen, aber sie fügen sich definitiv nicht mehr seinem Wunsch. Darüber hinaus wird die ‚Autorschaft‘ verschiedener Kunstwerke in *Die Rättin* wiederholt angezweifelt. In der intradiegetischen Welt wird die Krise in der Frage, wer wen träumt, deutlich: Bis zum Ende des Romans bleibt in der Schwebe, ob die Rättin das Ich oder aber das Ich die Rättin träumt. Die Affäre Malskat erhebt ebenfalls die ‚Autorfrage‘: Malskat bezeichnet sich als den Restaurator der gotischer Fresken in der Sankt-Marien-Kirche in Lübeck. Wenn er gesteht, die Fresken gefälscht zu haben, gibt er sich ironischerweise zugleich als den authentischen Schöpfer der Gemälde aus. Dennoch gibt Malskat durch sein Geständnis seine Kunstwerke auf, was im Licht der literarischen Krise nichts Gutes ahnen lässt. Auch in der Beziehung zwischen Oskar und dem Ich tritt die ‚Autorfrage‘ zutage. Oskar versucht sich mit aller Gewalt mit dem Erzähler – und mit dem Autor der diegetischen Geschichten – zu identifizieren und negiert so die Rolle des Autors. Allmählich tritt er an die Stelle des Erzählers. Die wiederkehrende Frage nach dem ‚wahrhaften‘ Urheber der Werke bestätigt die fehlgeschlagenen Verhältnisse zwischen Autor, Werk und Figur und gibt so der literarischen Krise Ausdruck.

Die Metalepsen, die in der Malskat-Geschichte angewendet werden, sind Teil eines figurativen Netzwerkes. Sie zeigen, wie Grass figürliche Sprache buchstäblich interpretiert und geben Einblick in die Entstehung von Grass‘ Redensarten. Zugleich stellen sie auch in *Die Rättin* einen Annäherungsversuch des Erzählers dar. Das Ich will sich aus zweierlei Gründen mit dem Maler identifizieren. Erstens würde eine Identifikation die Behauptung der Ratte, dass es die Menschen nicht mehr gäbe, untergraben. Die Geschichte über den Maler spielt nämlich teilweise in der extradiegetischen Welt des Erzählers, wo die Rättin nicht mit ihren apokalyptischen Prophezeiungen dazwischen spricht. Wenn das Ich sich mit dem Maler gleichsetzt, weicht es dem Ende aus. Die Identifikation bekommt auch im Licht der Autorschaft des Erzählers Bedeutung. Das Ich will sich mit Malskats Ehrlichkeit gleichsetzen um so seinen eigenen „Schwindel“ ebenfalls in die Öffentlichkeit bringen zu können. Der übergreifende Erzähler ist aber erst zwanzig Jahre später im Stande, seinen Schwindel in *Beim Häuten der Zwiebel* bekannt zu geben. Die Identifikation in *Die Rättin* ist denn auch gescheitert.

Auch die Beziehung zwischen dem Ich und Oskar lässt sich aus der Sicht der schriftstellerischen Krise begreifen. Die intratextuellen Story-Metalepsen stellen gleichfalls eine Identifikation zwischen dem Ich und seiner Figur dar. In diesem Fall geht es aber

um eine Identifikation, der das Ich ausweichen will. Die Gleichstellung soll nämlich als Kritik an der Identifikation zwischen Grass und seinen Erzählern, und dann vor allem zwischen Grass und Oskar, gelesen werden. Darüber hinaus wird mittels der Annäherung angeprangert, dass *Die Blechtrommel* zum Maßstab von Grass' literarischen Werken geworden ist und dass er noch immer (nur) als Autor seines bekanntesten Buches betrachtet wird. Das Ich wird Oskar aber nicht los, im Gegenteil, am Ende nimmt Oskar überzeugend den Platz seines Erzählers ein. Ganz in der Stimmung des Buches zeigt diese pessimistische Wendung, was Grass von seiner Zukunft als Schriftsteller erwartet. Die Dialoge zwischen dem Ich und der Rättin und zwischen dem Ich und Oskar sind also zum Teil Grass' Bekenntnisse über seine eigene Situation als Schriftsteller. Er kämpft um seine Existenz, seinen Figuren gegenüber, der Gesellschaft gegenüber und der verrinnenden Zeit gegenüber.

## Kapitel 6

### Es war einmal ein Vater

#### 6.1 *Die Box*

##### 6.1.1 Einführendes

In einem Interview mit Denis Schleck für das Programm ‚Druckfrisch‘, in dem Grass über sein Buch *Die Box*, das ein Bild des Ich-Erzählers aus der Sicht seiner Kinder darstellt, erzählt, behauptete er, er habe nach *Beim Häuten der Zwiebel* das Gefühl gehabt, nicht fertig zu sein.<sup>511</sup> *Beim Häuten der Zwiebel* hört bei den ersten Sätzen von *Die Blechtrommel* auf. Hinterher spürte Grass die Drang, auch über die Jahre nach seinem Debütroman zu berichten. 2003 hat er in einem *Spiegel*-Interview jedoch behauptet, dass ihm die Form der Autobiographie nicht liegt:

Es ist immer die Frage, in welcher Form man am besten lügen kann. Ich habe ein ziemliches Misstrauen gegenüber Autobiografien. Wenn ich eine Möglichkeit sähe, mich gewissermaßen in Variationen zu erzählen - das wäre vielleicht reizvoll. Aber eigentlich mag ich Autobiografisches in der verschlüsselten Form der Fiktion, des Romans, lieber.<sup>512</sup>

Sein ‚Weiter-Erzählen‘ geschah tatsächlich nicht in der konventionellen Form der Autobiographie, sondern in der „verschlüsselten Form des Romans“. Die von dem Autor erwähnte reizvolle Möglichkeit, „sich in Variationen zu erzählen“, realisierte er in seiner

---

<sup>511</sup> Druckfrisch – Günter Grass [http://www.youtube.com/watch?v=GX\\_0ihLunwc](http://www.youtube.com/watch?v=GX_0ihLunwc) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

<sup>512</sup> Martin Doerry und Volker Hage, ‚Siegen macht dumm‘, *Der Spiegel*, (25. August 2003) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html> (zuletzt herangezogen am 12. März 2016).

*Erinnerungstrilogie* auf mehrfache Weise. *Beim Häuten der Zwiebel* präsentiert den Erzähler vorwiegend als Siebzehnjähriger, *Die Box* gibt ein Image des Erzählers als Vater aus der Perspektive seiner Kinder, und in *Grimms Wörter* blickt der ältere Erzähler auf sein Leben zurück und erzählt viele, schon in früheren Romanen beschriebene Vorfälle einmal mehr aus dem Blickwinkel eines alten Mannes: „Selbst altherkömmliche Geschichten wollen aufs Neue erzählt werden“ (GW, 34). Der Begriff ‚Autobiographie‘ trifft meines Erachtens auf keinen der Romane aus der *Erinnerungstrilogie* zu: Obwohl auf *Beim Häuten der Zwiebel* vorwiegend als Autobiographie verwiesen wurde, gibt es diese Gattungsbezeichnung nirgendwo auf dem Buch und Grass hat den Roman nie als solches bezeichnet. Ich schließe mich Taberner an, der *Beim Häuten der Zwiebel* als ‚quasi-Autobiographie‘ bezeichnet (vgl. 3.1.1. Erzähl-Ich vs. Autor-Ich). Dass auch *Die Box* und *Grimms Wörter* verschlüsselte Formen des Romans sind, geht offenkundig aus dem phantastischen Inhalt hervor. Beide Romane sind ebenfalls als ‚quasi-Autobiographien‘ zu bezeichnen.

Innerhalb von *Die Box* gelingt es Grass gleichfalls, sein reizvolles Anliegen, sich in Variationen zu erzählen, zu bewahrheiten: Statt ein Ich-Erzähler berichten zu lassen, hat Grass dafür gewählt, das Wort seinen acht (literarischen) Kindern zu geben, und lässt sich so von ihnen in Variationen erzählen. Die acht Kinder sind Grass‘ vier älteste Kinder aus erster Ehe – Pat, Jorsch, Lara und Taddel –, zwei außereheliche Kinder – Lena und Nana – und zum Schluss die zwei Söhne von Grass‘ zweiter Frau, Camille – Paul und Jasper. In Wirklichkeit heißen die Kinder und Grass‘ zweite Frau anders. Die Kinder treffen sich im Buch neun Mal und graben Erinnerungen über ihre Kindheit und über ihr Vater aus. Dabei bekommt die Box, eine alte Kamera von Marie, die im Stande war, die Wünsche der Kinder auf den Film zu bannen, besonders viel Aufmerksamkeit. Die Figur von Marie ist auf Maria Rama basiert, der Fotografin, die bis zu ihrem Tod das Leben der ihr befreundeten Familie Grass dokumentiert hat. Ihr ist *Die Box* gewidmet. *Die Box* bietet überdies einen Überblick von Grass‘ Werk von *Katz und Maus* bis zum *Ein Weites Feld*. Mariechen – oder zumindest ihre Bilder –, so stellt sich heraus, fungiert als Muse für Grass‘ Prosa. *Mein Jahrhundert* und *Im Krebsgang* werden in *Die Box* nicht erwähnt. Maria Rama starb 1997, beide Bücher sind erst später erschienen. Marie hat beim Entstehen dieser Romane also keine Inspirationsbilder mehr knipsen können, daher sind sie in *Die Box* nicht thematisiert.

Die Art und Weise, wie die Kinder über ihre Kindheit, über Vergangenes reden, ist nicht anders als in anderen Romanen von Grass: Ihre Informationen enthalten öfters Lücken, Anekdoten lassen sich nur ungenau erinnern, die Kinder bestreiten sich, über wie bestimmte Geschehnisse gelaufen sind. In *Beim Häuten der Zwiebel* hat der Ich-Erzähler diesbezüglich schon Folgendes bemerkt:

Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will. (BHZ, 8)

Der Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis wird hier vehement abgegrenzt. Zugleich verrät die Stelle, dass Grass sich für seine Romane immer auf Erinnerungen beruft, dem Gedächtnis sogar keinen Glauben schenkt. Auch in *Die Box* bedienen die Kinder sich ihrer Erinnerungen, was zu den holzschnittartigen Anekdoten führt. Die oft lückenhaften Informationen in *Die Box* kommen weniger unzuverlässig als zum Beispiel Pilenz' Geschichten aus *Katz und Maus* an, weil sie hier von ‚unschuldigen‘ Kindern vermittelt werden.

Taberner beschäftigt sich in einem der wenigen über *Die Box* publizierten Aufsätzen mit der Frage nach der Authentizität der vermittelten Informationen. Wie in seinen früheren Artikeln unterscheidet er zwischen einer politischen privaten Biographie (*political' private biography*) und einer privaten privaten Biographie Grass' (*private' private biography*). Während in *Beim Häuten der Zwiebel* vor allem die erste biographische Form beleuchtet wurde, steht, so Taberner, die private private Variante in *Die Box* an zentraler Stelle. Grass' politische private Biographie ist von dem Autor konstruiert. Seine private private Biographie dagegen, „a „real“ *ich/mich* – it is implied in *Die Box*, must be found within the torrent of words.“<sup>513</sup> Gerade die private private Biographie soll *Die Box* zum ersten Mal zum Ausdruck bringen. Wie sich später in der Analyse zeigen wird, sind sehr viele von den gelieferten Anekdoten und Informationen in *Die Box* aber eine Wiederholung von bereits Erzähltem aus dem *Tagebuch* und aus anderen Romanen. Authentische Information lag damals nicht und liegt noch immer nicht vor, wir können höchstens über alte Auskünfte in einer neuen Form reden.

An die Frage nach der Authentizität der Informationen geht Taberner nicht aus der Perspektive der Kinder, sondern aus der der Box heran. Die Wunderbox, Mariechens Agfa, soll, so suggeriert *Die Box*, dafür verantwortlich sein, authentische – oder private private – Bilder von „the author's real self“<sup>514</sup> und von seiner Familie zu knipsen, dies im Gegensatz zu den für die Öffentlichkeit gemeinten Bildern, die Maria Rama über mehr als 50 Jahre von der Familie Grass gemacht hat. Taberner bemerkt, dass es in dem 1979 erschienenen *Mariazuehren* einige Bilder gibt, die in *Die Box* als eine Serie, die Mariechen mit ihrer Wunderbox geknipst hat, präsentiert werden: „the distinction between private snap shots and staged, public photographs – the first authentic, taken by the Agfa-Box, the latter artificial, taken by the more „professional“ Hasselblad or Leica cameras [...] is in itself a fiction.“<sup>515</sup> ‚Politisch private‘ Bilder die schon 1979 erschienen sind, werden in

---

<sup>513</sup> Taberner, „„Kan schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“: „Political“ Private Biography and „Private“ Private Biography in Günter Grass's *Die Box*“, 507.

<sup>514</sup> Taberner, „„Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“: „Political“ Private Biography and „Private“ Private Biography in Günter Grass's *Die Box*“, 509.

<sup>515</sup> Taberner, „„Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“: „Political“ Private Biography and „Private“ Private Biography in Günter Grass's *Die Box*“, 509. [Hervorhebung im Original]

*Die Box* ohne Weiteres Bilder, die Mariechen mit ihrem alten Agfa gemacht hat, und bekommen so unberechtigt den Status ‚privat privat‘. Das Bild, das in *Die Box* skizziert wird, so schlussfolgert Taberner mit Fug und Recht, ist genauso gut ein artifizielles Konstrukt wie die Vorstellungen, die Grass in seinen anderen Romanen von sich gibt.

Hamid Tafazoli erforscht den Text zusammen mit *Beim Häuten der Zwiebel* als Ort der Erinnerungsarbeit und behauptet, dass die Romane sich zwischen einer „individuell wie kulturell nachweisbaren Authentizität und einer rhetorisch und kommunikativ gestalteten Poetizität“<sup>516</sup> bewegen. Er sieht in *Die Box* den Perspektivenwechsel zwischen den acht Kindern als das künstlerische Hauptanliegen und behauptet, dass das von den Kindern konstruierte Bild des Erzählers auf Spiegelungsprozessen beruht: Das Ich projiziert seine Gedanken auf die Fremdperspektive der Kinder, malt in Wirklichkeit also ein Bild von sich selbst<sup>517</sup>, eine Beobachtung, der auch ich in meiner Analyse Aufmerksamkeit schenken werde.

Richard Schade weist in seinem Aufsatz auf die Relevanz des photographischen Motivs für Grass' Imagination. Tatsächlich, das Fotoalbum unterstützt in verschiedenen Romanen die literarische Botschaft.<sup>518</sup> Es hat den Anschein, als ob Grass am Ende seiner literarischen Karriere diesem Motiv jetzt auch wortwörtlich Recht tun will. Darüber hinaus durchschaut Schade die Konstruktion der Erzählsituation und legt dar, dass die Gespräche der Kinder Grass' Legitimität als Schriftsteller fördern.

Die kurze Liste der Sekundärliteratur ist einerseits auf das jüngere Publikationsdatum zurückzuführen, andererseits betrachten die meisten Kritiker und Forscher *Die Box* eher als Gelegenheitsarbeit ‚nebenbei‘ und sind von der literarischen Qualität nicht überzeugt. Im Interview für ‚Druckfrisch‘ umschreibt Schleck Grass' damals neuestes Buch als „sein heiterstes, sein lockerstes“.<sup>519</sup> Auch Alexandra Pontzen schließt ihre Rezension mit der Bemerkung, dass, „*Die Box* nicht die Aufmerksamkeit verdient, die *Beim Häuten der Zwiebel* gefunden hat. Das liegt nicht am Ausbleiben ‚sensationeller‘ Mitteilungen, sondern daran, dass der Stoff [...] zu gleichförmig präsentiert wird. Zu früh erlahmt das Interesse.“<sup>520</sup> Meiner Meinung nach ist die Struktur von *Die Box* aber mehrschichtiger und ingeniöser, als bis jetzt aus der Sekundärliteratur hervortritt. Darüber hinaus lohnt

---

<sup>516</sup> Hamid Tafazoli, ‚Formen von Gedächtnis und Erinnerung in *Beim Häuten der Zwiebel* und *Die Box*‘, *The German Quarterly*, 85, 3 (2012), 328-349, 328.

<sup>517</sup> Tafazoli, ‚Formen von Gedächtnis und Erinnerung in *Beim Häuten der Zwiebel* und *Die Box*‘, 330.

<sup>518</sup> Richard E. Schade, ‚Photos, Family, Fiction: Günter Grass's *Die Box*‘, *Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik*, 42, 2 (2009), 169-181.

<sup>519</sup> Druckfrisch – Günter Grass [http://www.youtube.com/watch?v=GX\\_0ihLunwc](http://www.youtube.com/watch?v=GX_0ihLunwc) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

<sup>520</sup> Alexandra Pontzen, ‚Patriach einer Patchworkfamilie. Günter Grass' Erinnerungsbuch *Die Box*‘, *literaturkritik.de* (20. Oktober 2008) [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12416](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12416) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

es sich, *Die Box* im Vergleich mit anderen Werken, vor allem mit *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, zu analysieren. Ein solcher Vergleich bietet nämlich Einblick in die Art und Weise, wie Grass das Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit betrachtet, was sich als ein Kernthema von *Die Box* herausstellt, und wo er sein eigenes Werk auf diesem Kontinuum situiert. Darüber hinaus gewinnt die Art und Weise, auf die das Ich in *Die Box* im Vergleich mit den anderen Werken präsentiert wird, im Licht des ganzen Œuvres an besonderer Bedeutung. Der Darstellung des Ich und der Wechselwirkung mit Grass' anderen Romanen werde ich deswegen folgende Analyse widmen. Zuerst bespreche ich die wichtigsten Merkmale der Erzählsituation.

### 6.1.2 „Von jetzt an haben die Kinder das Wort“: Die Erzählsituation

„Es war einmal ein Vater, der rief, weil alt geworden, seine Söhne und Töchter zusammen – vier, fünf, sechs, acht an der Zahl –, bis sie sich nach längerem Zögern seinem Wunsch fügten“ (BO, 7). Mit diesem märchenhaften Ansatz fängt Grass' zweiter Teil der *Erinnerungstrilogie* an. *Die Box* wird von einem dreifachen erzähltechnischen Rahmen eingefasst. Erstens wird das Bild, das der Autor von sich geben will, durch seine literarischen Kinder konstruiert. Taberner bewertet dieses „handing-over of the telling of his story to his children [...] as the old man's hurtful marginalization within the domestic sphere“.<sup>521</sup> Der Leser wird dazu ermutigt, sich den Vater als einen alten Mann, der nicht mehr im Stande ist, seine Geschichte selbst zu erzählen, vorzustellen.<sup>522</sup> Obwohl das Weitergeben des Wortes tatsächlich eine symbolische Bedeutung hat, stimmt die Interpretation der „hurtful marginalization“ des Vaters nicht mit der ‚wirklichen‘ Erzählsituation überein. Wie ich darlegen werde, hat der Erzähler bis zum Ende die Fäden fest in der Hand. Zweitens führt der Vater, eine Figur im Buch, bei den Gesprächen der Kinder Regie. Zum Schluss wird das Ganze von einem dritten Filter, einem unbekannten neutralen Erzähler, vermittelt. Die dreifache Distanz erweckt den Eindruck, als ob das Bild, das der Leser vom Autor bekommt, ein objektives und authentisches sein wird, dies im Gegensatz zu demjenigen, woran der Grass-Leser gewöhnt ist.

*Die Box* tanzt in Grass' Œuvre aus der Reihe. Eine personale Erzählsituation, bei der eine neutrale, heterodiegetische Instanz über Geschehenes berichtet, gab es bisher nicht. Die neutrale Erzählinstanz führt die Geschichte ein und gibt dann den acht Kindern, von denen im ersten Satz des Romans die Rede ist, das Wort. Neun Begegnungen der Kinder werden in neun Kapiteln beschrieben, die erste Begegnung wird von dem Vater organisiert, die acht anderen übernimmt jedes Mal eines der Kinder. Während

---

<sup>521</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, 67.

<sup>522</sup> Vgl. Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, 69.

dieser Begegnungen frischen die Kinder Erinnerungen aus der Kindheit auf und erzählen, wie sie damals ihren Vater erlebt haben, „Rückfälle sind erlaubt“ (BO, 73). Die acht Kinder reden durch- und nebeneinander, unterbrechen und korrigieren sich, so dass ein Stimmenwirrwarr entsteht, der vor allem bei einer ersten Lektüre schwer zu durchschauen ist. Jorsch, einer der zwei ältesten Söhne des Erzählers und Zwillingbruder von Pat, hat für die Tontechnik gesorgt: Jedes Gespräch wird aufgezeichnet, so dass es den Anschein hat, als ob *Die Box* die Konversationen der Kinder live streamen würde, was einer Gleichzeitigkeit von Erzählen und Lesen Vorschub leistet. Eine zweite Neuigkeit in Grass' Œuvre ist das Fehlen einer ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt. In Grass' anderen Werken wird der schreibende Schriftsteller in seiner extradiegetischen Welt thematisiert, so dass der Schreibprozess ein Teil des Endprodukts wird. In *Beim Häuten der Zwiebel* hat sich dies geändert: Der Erzähler unterscheidet zwar noch immer zwischen einem erzählenden Ich und einem erzählten Ich, der schreibende Schriftsteller wird an und für sich nicht (mehr) thematisiert. Auch in *Die Box* wird das Schreiben des Romans nicht aufgenommen. Die Begegnungen der Kinder, jedoch, bilden die Grundlage des Romans, oder spezifischer: die Transkription ihrer Gespräche ist der Roman – so wird auf jeden Fall suggeriert. Man könnte behaupten, dass das Schreiben des Romans durch die Transkription der Gespräche dennoch thematisiert wird, wenn dies auch nicht mehr anhand einer ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt geschieht.

In einem 2008 publizierten Aufsatz über *Die Box* behauptet Taberner, dass sich in *Die Box* ohne Zweifel Aspekte von *late style* manifestieren. In seiner Monografie, die 2013 publiziert wurde, hat Taberner sein Forschungsthema erweitert und fragt sich, ob Grass' *Erinnerungstrilogie* ein Beispiel of *old-age style* sein könnte, und wie dieser *old-age style* sich zu der „aging society“<sup>523</sup> verhält. Er definiert *old-age style* als die „expression of the singular artist's growing-older“.<sup>524</sup> Laut Taberner weisen Grass' Werke von *Unkenrufe* an eine Veränderung auf, die mit älter werden zu tun hat:

In each of these more recent works digression, deferral, and delay work to decelerate the action – to the extent that any action can ever disturb the prevailing tone of reflection – and compel narrators to steal ponderously back and forth across characters, plot, and time.<sup>525</sup>

Grass präsentiert sich ab etwa 1995 auch bewusst als alter Mann. So bezeichnet er sich in seiner Rede ‚Zwischen den Stühlen‘, die er anlässlich der Verleihung des Fritz-Bauer-Preises 1998 abgehalten hat, sogar als „Dinosaurier“:

---

<sup>523</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, VIII.

<sup>524</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, VIII.

<sup>525</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, 40.



einzig drei älteren Herren namens Jens, Habermas, Grass [...]. Drei austauschbare Namen, mal in dieser, mal in jener Reihenfolge platziert. Die letzten Mohikaner. Drei bejahrte Musketiere. Also drei Dinosaurier, die einfach nicht anders können. Drei „Ewiggestrige“ stand zu lesen. (EuR IV, 36)

Die bewusste Profilierung als ‚Greis‘ kann als nächster – letzter – Schritt in Grass‘ Selbststilisierungsprozess betrachtet werden und erklärt sogar einige sich verändernde Merkmale in seiner Schreibe. Karen Leeder hat *Beim Häuten der Zwiebel*, *Ein weites Feld*, *Im Krebsgang* und verschiedene seiner Gedichtbände (*Novemberland* (1993), *Letzte Tänze* (2003), *Lyrische Beute* (2004)) als Beispiele von Spätstil erforscht.<sup>526</sup> Leeder zufolge, die sich auf Edward Said's *On Late Style* (2006)<sup>527</sup> bezieht, impliziert ‚Spätstil‘ definitionsgemäß die Enthüllung des Selbst mit Hilfe konventioneller literarischer Methoden. Eines der Merkmale von Spättexten ist, so Leeder, „an irascible gesture of leave-taking“.<sup>528</sup> Die vorliegende Arbeit bietet weder die Zeit noch die Möglichkeit, den Begriff ‚Spätstil‘ gründlich zu erforschen und Grass‘ letzte Texte als Beispiele eines (oder seines) Spätstils zu lesen. Ich werde aber nachgehen, ob die Änderungen in der Erzählsituation, die *Die Box* und *Grimms Wörter* mit sich bringen, auf Leeders Merkmale des Spätstils zurückzuführen sind: Weisen die Änderungen auf eine Enthüllung des Selbst hin und wollen sie einen bewussten Abschied gestalten? Weil ich dies für *Die Box* wie *Grimms Wörter* untersuchen will, werde ich die Ergebnisse nicht am Ende der Analyse von *Die Box*, sondern in der Schlussfolgerung am Ende von *Grimms Wörter* präsentieren.

## Der Vater

Jede Begegnung, jedes Kapitel also, wird von dem Vater, dessen Worte in indirekter Rede wiedergegeben werden, ein- und ausgeleitet, weil, so könnte man vermuten, „ich das letzte Wort haben will“ (BHZ, 8). Während der Gespräche zieht der Vater sich zurück, „um in der Werkstatt zeitabwärts zu verschwinden oder neben seiner Frau auf der Gartenbank zu sitzen“ (BO, 8).

Wie oben erwähnt, wird *Die Box* durch eine neutrale Instanz erzählt. Am Ende des zweiten Kapitels passiert aber Folgendes:

Merkwürdig, **sagt sich der Vater**, daß Pat und Jorsch zwar die mechanischen Vogenscheuchen und Listen voller Hundenamen aus der Müllschütte ihrer Erinne-

---

<sup>526</sup> Karen Leeder, ‚Günter Grass's Lateness: Reading Grass with Adorno and Said‘, *Changing the Nation: Günter Grass in International Perspective*, hg. v. Rebecca Beard und Frank Brunssen, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 49-66; Leeder, ‚Günter Grass as Poet‘, *The Cambridge Companion to Günter Grass*, hg. v. Stuart Taberner, (Cambridge: Cambridge University, 2009), 151-165.

<sup>527</sup> Edward Said, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, (New York: Pantheon Books, 2006).

<sup>528</sup> Leeder, ‚Günter Grass's Lateness: Reading Grass with Adorno and Said‘, 51.

rung kramen, aber kein Wort für die Schneemänner finden, die Mariechen auf **meinen** Wunsch knipste, gleich nachdem es nachts und den Tag über geschneit hatte, woraufhin **ich** Tulla, das Kind **meiner** Laune, nicht hinderte [...] den ersten Schneemann [...] zu rollen (BO, 48, Hervorhebung sg).

Die neutrale Erzählinstanz wechselt das Pronomen und redet nicht mehr über den Vater, sondern über sich selbst. Die neutrale Instanz dekuviert sich über eine intratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse als das allgegenwärtige Ich und gibt so Grass' typischem Erzählkonzept Raum. Das Auftauchen des Ich hat einige Folgen für die Erzählsituation. Erstens wird der dreifache Rahmen – teils – durchbrochen: Die neutrale Erzählinstanz präsentiert sich als der regieführende Vater, über den geredet wird. Zweitens erweist sich, dass das Ich der Vater und also eine Figur im Buch ist. Das heißt, dass Erzähler und Figur zusammenfallen. Die Bewegung, bei der Grass sich über seine Erzähler in seine Werke einzuschreiben versucht, die schon in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* angefangen hat, hat sich hier auf eine strukturelle Art und Weise vollzogen: Der Erzähler ist zu einer Figur geworden. Das heißt, dass nur noch ein ‚Filter‘, durch den die Informationen über den Vater vermittelt werden, übrig bleibt: die Kinder.

Wie oben erwähnt, will *Die Box* ein Bild des Vaters aus der Perspektive der Kinder vermitteln. Am Anfang des sechsten Kapitels, in dem die Kinder sich bei Jasper versammelt haben, äußert Jaspers Frau: „Haltet nicht Gericht über euren Vater. Seid froh, daß es ihn noch gibt“ (BO, 119). Die Äußerung verrät das wirkliche Ziel des Buches: Eher, als dass es ein Bild von dem Erzähler als Familienvater von sich geben will, soll es als ‚Abrechnung‘ der Kinder mit dem Vater gelesen werden. Die Kinder zerren ihren Vater vor das Gericht und fällen über seine Vaterschaft ein Urteil. Genau wie in anderen Romanen steht aber nicht das erzählte Objekt, der Vater, sondern stehen die erzählenden Subjekte, die Kinder, an zentraler Stelle. Der Leser erfährt also eher, wie die Kinder sich während ihrer Kindheit gefühlt haben – tatsächlich auch dem Vater gegenüber –, als dass er sich ein Bild des Vaters bilden könnte. Taberner behauptet in *Die Box* vor allem „all of [Grass's] failings as a father“<sup>529</sup> und „his familial neglect“<sup>530</sup> lesen zu können. Ihm zufolge zeigen die Kinder die Redundanz des Vaters.<sup>531</sup> Um seine Vernachlässigung wiedergutmachen, und um seine Geliebten zu befreien, so Taberner, opfert sich der Vater seiner Familie.<sup>532</sup> Auf einem der Wunschboxbilder ist zu sehen, „wie die Söhne und Töchter als Horde den Vater – vermutlich auf seinen Wunsch – [...] in Teile zerlegten und Stück für Stück über Glut langsam gar und knusprig werden ließen, worauf auf dem letzten der

---

<sup>529</sup> Taberner, „Kann schon sein, dass in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“, 514.

<sup>530</sup> Taberner, „Kann schon sein, dass in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“, 516.

<sup>531</sup> Taberner, „Kann schon sein, dass in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“, 508.

<sup>532</sup> Taberner, „Kann schon sein, dass in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“, 516.

Fotos alle satt und zufrieden...” (BO, 187). Die Szene als einen Akt der Selbstopferung, um seine Fehlhaltung als Vater auszugleichen, zu lesen, geht mir einen Schritt zu weit. Die Szene mutet eher ironisch an, es kann sogar vermutet werden, dass der großzügige Lebensgenießer Grass, der sein ganzes Leben von Kochen und Essen fasziniert gewesen ist, der die *condition humaine* im Kochen und Essen fand<sup>533</sup>, sich kein schöneres Ende träumen kann, als „auf seinen Wunsch“ (BO, 166) von seinen Geliebten verschlungen zu werden.

Im Hinblick auf das soeben erwähnte Gericht, bekommt die Szene, in der der Vater von seinen Geliebten gegessen wird, eine zusätzliche Bedeutung. Das Gericht wird wortwörtlich zum Selbstgericht, was auch aus der Struktur hervorgeht. Die Erzählkonstellation in *Die Box* ist so durchsichtig, dass der Leser wohl einsehen muss, dass nicht die Kinder, sondern der Vater – der sich zuerst als die neutrale Erzählinstanz präsentierte – das Wort hat: Das Gericht ist tatsächlich ein Selbstgericht, das, statt die Vaterschaft zu verurteilen, ein ziemlich positives Vaterbild wiedergibt. Denn auch mit Taberners Hypothese, dass vor allem die Schwächen des Vaters in *Die Box* betont werden, bin ich nicht einverstanden. Wenn wir etwas über den Vater behaupten wollen, dann ist – an diesem Punkt der Analyse – nur dies gerecht: Obwohl kein Spielvater (vgl. BO 107, 138) und immer dabei, etwas „abzuarbeiten“ (vgl. BO 189, 190), ist er schon im Stande, die Kindheit seines Nachwuchses auf eine detaillierte Art und Weise zu rekonstruieren und jedes seiner acht Kinder als Individuum literarisch auferstehen zu lassen. So bleibt vor allem das Bild eines zwar abwesenden, dennoch beteiligten Vaters haften. Auf Pats Frage, ob es jemandem „besonders lästig gewesen sei, einen berühmten Vater zu haben“ (BO, 189), antworten die Kinder negativ. Die Behauptung, dass „niemand [...] sich als übermäßig geschädigt oder gar Opfer väterlichen Ruhms darstellen“ (BO, 189) will, ist vielleicht nicht nur „im Kopf des Autors“<sup>534</sup> Wahrheit. Es gelingt dem Vater, über seine Erzählkonstellation, die vor allem die Kinder und nicht ihn selbst beleuchtet, sich selbst dennoch ‚nebenbei‘ Aufmerksamkeit zu schenken.

## Die Kinder

Die Polyfonie macht es schwer, die unterschiedlichen Kinderstimmen zu erkennen, eine gründliche Lektüre lässt dennoch zu, die Kinder als separate Persönlichkeiten zu identifizieren. So fällt zum Beispiel auf, dass die Zwillinge Pat und Jorsch ihren Vater einfach

---

<sup>533</sup> Volker Neuhaus, „Über Menschen als Tiere, die kochen können. Kulinaristik bei Günter Grass“. *Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*, hg. von Volker Neuhaus und Anselm Weyer, (Frankfurt: Peter Lang, 2007), 14.

<sup>534</sup> In einem Interview mit Ulrich Wickert erläutert Grass das Arbeitsverfahren bei *Die Box* und sagt, dass er nicht mit Tonbändern arbeitet, dass alles sich „natürlich in meinem Kopf“ gespielt hat. Vgl. Günter Grass im Gespräch mit Ulrich Wickert <https://www.youtube.com/watch?v=EyNYMY8vkmA> (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

als „Vater“ benennen. Lara spricht ständig über „Väterchen“, und Taddel verweist auf ihn als „Vatti“. Nana und Lena, die zwei außerehelichen Kinder, benutzen „mein Papa“, und Jasper und Paulchen, die Kinder der zweiten Frau des Vaters, zum Schluss, sprechen ihn als „den Alten“ an – die Bezeichnung ruft die organisierende und auftraggebende Instanz in *Im Krebsgang* in Erinnerung – oder benutzen seinen Vornamen (vgl. BO, 124), der allerdings nirgendwo im Roman vorzufinden ist. Die Kinder haben auch eigene Flickwörter und persönliche Emotionen. So benutzt nur Lena die Form „nöö“ statt „nein“<sup>535</sup>, wendet Jorsch oft die Interjektion „logo“<sup>536</sup> an, bezeichnen Jorsch und Pat sich gegenseitig als „Atze“<sup>537</sup> und benennt Taddel Marie als die „olle Marie“.<sup>538</sup> Nana wird als ein schüchternes, emotionales Kind dargestellt – sie muss oft weinen<sup>539</sup> –, das das Karussell besonders liebt.<sup>540</sup> Taddel wird als fröhliches Kind skizziert, das aber später, nach dem „Kuddelmuddel“ in der Familie, mit sich selbst nichts anzufangen weiß. Die Zwillinge haben beide eine eigene Spezialität: Jorsch ist chaotisch, kann sich mit „technischem Zeug“ (BO, 82) ausleben und ist jetzt denn auch für die Tontechnik zuständig. Pat ist auf Handwerklichkeit angelegt (vgl. BO, 82), zimmert sogar seinen eigenen Bauchladen zurecht, ihn langweilt alles aber schnell, und er weiß nie, was er will. Lena wird als starkes, eigensinniges Mädchen dargestellt, das ihren Vater stolz macht, wenn sie die Schweinekopfsülze der kaschubischen Verwandten nicht essen will (vgl. BO, 117). Die verschiedenen Kinder vertreten auch verschiedene Meinungen über die Vaterfigur, sie erzählen ihn in Variationen. So ist Lena die einzige, die ihren Vater nicht schont, wie er seinen Kindern am Anfang aufgetragen hat (vgl. BO, 7). Sie zeigt sich ihrem Vater gegenüber besonders hart, vor allem was seine Frauen betrifft: „[Lara] Und alles, weil unser armes Väterchen so lang hat suchen müssen... [Lena] Hör wohl nicht richtig. Schon wieder Mitleid mit ihm!“ (BO, 111) Die Behauptung Alexandra Pontzens, dass die Kinder ein Chor bleiben<sup>541</sup>, ist meines Erachtens nach einer gründlichen Lektüre nicht länger haltbar. Die Kinder werden schon als separate Individuen aufgeführt, wenn es auch ein wenig Mühe kostet, sie erkennen zu können.

Genau wie in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* werden Grass' Kinder hier literarisch eingesetzt um – unter anderem – „vermutlich so etwas wie größere Wahrheit oder Auf-

---

<sup>535</sup> Vgl. BO, 9, 98, 100, 101, 102, 110, 113, 137, 138, 140, 162, 194.

<sup>536</sup> Vgl. BO, 19, 35, 46, 76, 81, 83, 115, 158, 199.

<sup>537</sup> Vgl. u. a. BO, 19, 31, 41, 59, 69, 82, 84, 104, 177, 190, 206.

<sup>538</sup> Vgl. u. a. BO, 10, 36, 64, 91, 121, 150, 157, 175, 184, 199.

<sup>539</sup> Vgl. u. a. BO, 93, 107, 110.

<sup>540</sup> Vgl. u. a. BO, 10, 18, 27, 147-150, 193.

<sup>541</sup> Pontzen, „Patriach einer Patchworkfamilie. Günter Grass' Erinnerungsbuch *Die Box*“ [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12416](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12416) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

richtigkeit“<sup>542</sup> zu garantieren. Die Authentizität wird dadurch verstärkt, dass die Gespräche zwischen den acht sehr ‚kindlich‘ anmuten: Die Wortwahl, die Emotionen, die Hänseleien, das ‚Dazwischenreden‘ deuten alle daraufhin, dass keine Erwachsenen, sondern Kinder reden. In *Die Box* wird die Hypothese bestätigt:

Obgleich erwachsen und von Beruf, Familie gefordert, reden Tochter und Söhne so, als wollten sie wortwörtlich rückfällig werden, als lasse sich, was nur in Umrissen dämmert, dennoch wie greifbar fassen, als könne Zeit nicht vergehen, als höre Kindheit nie auf. (BO, 7)

Die Erzähler in *Die Box* entkommen der Spaltung, die auch die Erzähler der anderen Werke aus dem Korpus erfahren, offensichtlich nicht: Als erzählende Subjekte sind sie die Erwachsenen, die sie im Moment des Erscheinens von *Die Box* sind, als Gegenstand der Erzählung sind sie die jungen Kinder, die sie im Moment, in dem der Erzähler an den in *Die Box* von den Kindern beschriebenen Büchern arbeitete, waren. Die Erwachsenen erzählen aber nicht über sich selbst als Jugendliche, wie es zum Beispiel Pilenz in *Katz und Maus* tat, sie schlüpfen in das Ich ihrer Kindheit und reden als das Kind, das sie einmal waren. Die Kinder treffen sich also im ‚Jetzt‘ als Erwachsene, sobald sie zu erzählen anfangen, werden sie „wortwörtlich rückfällig“. Die Erzählkonstellation gleicht derjenigen aus *Der Butt*, in dem das Ich sich gleichfalls in andere Abspaltungen seiner eigenen Person hinein versetzen könnte.

Die Kinder, als Jugendliche, erzählen Anekdoten aus ihrer Kindheit und über ihren Vater. Auffallend ist, dass sie ihre Erzählungen nur selten vollständig vermitteln; sie werden unterbrochen oder wagen es sich nicht, alles zu erzählen. So wird die Aposiopese, die in anderen Werken Grass‘ zahlreich vorfindlich ist, auch zum wichtigen Merkmal des Erzählstils der Kinder. Die Anwendung dieses wesentlichen Stilmerkmals des in allen Romanen erzählenden Ich betont wiederum, dass nicht die Kinder, sondern das Ich das Wort hat. Die Aposiopesen führen dazu, dass die gelieferten Informationen lückenhaft sind, so dass es unmöglich ist, sich aufgrund der Erfahrungen der Kinder ein ‚richtiges‘, ‚vollständiges‘ Bild des Vaters zu bilden. Die einzigen Informationen, die *Die Box* dem Leser bietet, sind ‚Splitterinformationen‘, so dass, wie es schon in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* hieß, das Ich als „gebündelte Splitter“ (ATS, 284) dargestellt wird. Am Ende wird deutlich, dass sogar mehr Informationen über die Kinder als über den Vater vermittelt werden, was im Widerspruch zu dem Ziel des Buches steht. Die Beobachtungen zeigen, dass *Die Box*, wenn auch in einer verschlüsselten Form, den anderen Erzählerkonstellationen von Grass entspricht. Die Erzähler werden gleichfalls in erzählende

---

<sup>542</sup> Andreas Maier, ‚Und Vater fand endlich Ruhe‘, *Die Zeit*, (28. August 2008) <http://www.zeit.de/2008/36/L-Grass/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

Subjekte und erzählte Objekte verteilt. Darüber hinaus rücken die Erzähler sich in den Vordergrund und stellt es sich heraus, dass sie als Erzähler für die Thematik ausschlaggebender als das erzählte Objekt sind.

Dass die Erzählsituation in *Die Box* eine Konstruktion ist, wird von Anfang an enthüllt. Regelmäßig wird von dem Erzähler oder von den Kindern darauf hingewiesen, dass sie der Inspiration des Vaters entstammen. Schon am Anfang heißt es: „alle durcheinander, zwar ausgedacht vom Vater und nach seinen Worten, doch eigensinnig und ohne ihn, bei aller Liebe, schonen zu wollen.“ (BO, 7) Ein anderes Mal sagt eines der Kinder: „Womöglich sind auch wir, wie wir hier sitzen und reden, bloß ausgedacht – oder was? (BO, 116) Am Anfang des sechsten Kapitels ruft Nana empört: „Und dann soll auch noch alles unter Papas Regie laufen. Er denkt sich uns einfach aus.“ (BO, 166) Taddel beklagt sich: „Und mir legt er Wörter in den Mund, die absolut nicht meine sind“ (BO, 166). Solche Dekuvrierungen der inneren Struktur des Werkes sind intratextuelle narratoriale bzw. figürliche Diskurs-Metalepsen. Was seit Anbeginn des Romans suggeriert wird, wird im Text letztendlich auch expliziert: Die Kinder sind Marionetten, deren Fäden der Vater fest in der Hand hat. Über die Kinder wird die eigene Meinung des Vaters vermittelt. Manchmal betrifft dies Einzelheiten, z.B. die Haltung gegenüber Rezensionen: „Weshalb es ihn kaum gejuckt hat, wenn die Zeitungsfrützen wieder mal über ihn herfielen... fast jedesmal, wenn er ein Buch fertig hatte“ (BO, 190). Die Kinder schreiben ihrem Vater eine gleichgültige Haltung gegenüber Kritikern zu, was eigentlich heißt, dass der Vater angibt, dass ihm schlechte Rezensionen nichts anhaben können. Seine Gleichgültigkeit wird von den Kindern – also von dem Vater – jedoch sofort nuanciert: „Oder er tat, als würd ihn sowas nicht jücken“ (BO, 190). Auch Pats Äußerung über die negative Kritik, die *örtlich betäubt* bekam, entstammt offenkundig nicht dem Sohn, sondern dem Vater selbst: „Mann, sind die Kritiker über ihn hergefallen, als es rauskam, das Buch. Nehm mal an, weil die Zeitungsfrützen unbedingt wollten, daß er nur über Vergangenes schreiben sollte, und nicht über Sachen, die rein gegenwartsmäßig danebengingen“ (BO, 75). Die Kritik an den Rezensenten – ihre Behauptung, dass Grass nur über Vergangenes schreiben solle – hat Grass selbst in verschiedenen Interviews geäußert. Auch in anderen Bereichen sind die Kinder ein Vehikel, um die Meinung des Vaters zu vertreten oder um den Kontext von Geschehenem zu verdeutlichen. So sagt Pat:

Ist nun mal so bei ihm. War immer so. „Muß man abarbeiten“, hat er gesagt. Konnte doch jeder von uns mitkriegen, wie er alles, was er erlebt hat, als er noch jung war und noch kurze Hosen getragen hat, später voll abarbeiten mußte. Die ganze Nazischeiße raufrunter. (BO, 189)

In dem Bewusstsein, dass der Vater Pat diese Behauptung in den Mund legt, liest sie sich als eine Entlastung von Grass' „Nazischeiße“. Die Äußerungen der Kinder haben das Selbstgericht des Vaters zum Zweck.

Wichtig für die Struktur des Textes ist, dass die Erzählsituation so konzipiert ist, und dass die Metalepsen so auffällig in den Text verarbeitet sind, dass es die Absicht ist, dass der Leser die Erzählsituation durchschaut und einsieht, dass die Kinder von dem Vater – und also von dem Erzähler – erfundene Figuren sind. Einerseits funktioniert dies als Schutz für Grass' echte Kinder, die, weil sie offenkundig als erfundene Figuren dargestellt werden, nicht mit den Meinungen ihrer literarischen Pendants identifiziert werden können – und sollten. Andererseits sorgt dies auf der Ebene des Textes für eine doppelte Umkehrung des Ziels der Erzählsituation. Die Kinder wollen (und sollen) ein Bild des Vaters darstellen, sodass angenommen wird, dass die Figur des Vaters an zentraler Stelle stehen wird. Bald stellt sich heraus, dass nicht der Vater, sondern die Kinder und die Erlebnisse der Kinder die meiste Aufmerksamkeit bekommen. Das Ziel wird angepasst: Genau wie in fast allen Werken von Grass gelingt es den Erzählern, den Fokus auf sich zu ziehen. Das Offenlegen der Erzählsituation sorgt aber für eine zweite Umkehrung: Die Kinder sind erfundene Figuren, nicht sie, sondern das Ich erzählt, was zu der Schlussfolgerung führt, dass es dem Ich, weil es in Einzelheiten über die Kindheit seiner Sprösslinge und über ihre Gedanken ihrem Vater gegenüber erzählt, dennoch gelingt, ein Bild eines engagierten Vaters darzustellen, und er so am Ende, sei es subtil, ins Rampenlicht tritt. „Weil ich das letzte Wort haben will“ (BHZ, 8), hieß es, mit Recht, so zeigt sich, in *Beim Häuten der Zwiebel*.

### 6.1.3 „Die kann keiner beschummeln. Hat einfach den Durchblick“: Die Box

Die titelführende Box ist eine Agfa-Box, die 1930 mit dem Werbeslogan „Wer fotografiert, hat mehr vom Leben“ auf den Markt kam (vgl. BO, 16-17). Sie gehört Marie, auch Mariechen genannt, dessen Haus während des Krieges ausgebombt wurde, „alles futsch und verbrannt“ (BO, 18), nur ihre Box hat den Krieg überlebt.

Meine Box macht Bilder, die gibts nicht. Und Sachen sieht die, die vorher nicht da waren. Oder zeigt Dinge, die möchten euch nicht im Traum einfallen. Ist allsichtig, meine Box. Muß ihr beim Brand passiert sein. Spielt verrückt seitdem. Manchmal sagte sie: „So ist das, Kinder, wenn man übrigbleibt. Man steht in der Gegend rum und tickt nicht mehr richtig.“ (BO, 18).

Der Brand hat, so Marie, ihrer Box magische Eigenschaften gegeben. Nachdem ihr Ehemann Hans gestorben ist, bleibt auch Mariechen allein übrig. Dass die magischen Eigenschaften nicht nur mit der Box in Verbindung stehen, sondern auch mit der Fotografin zu tun haben, wird im Text motiviert. Von den Kindern nach der Bedeutung von ‚nicht richtig ticken‘ gefragt, antwortet Mariechen: „Irgendwann zeig ich euch, was dabei rauskommt, wenn man übrigbleibt, nicht mehr richtig tickt und Sachen sieht, die nicht

oder noch nicht da sind“ (BO, 19). Das undefinierte Personalpronomen „man“ verweist nicht nur auf den Fotoapparat, sondern auch auf Mariechen selber, so dass am Ende die Frage bleibt, ob die Box oder aber Marie für die magischen Bilder verantwortlich sei. Die Suggestion, dass Marie den realistischen Szenen einen phantastischen Touch gibt, sogar als Muse für den Dichter Grass auftritt, entspricht der Hommage an die Fotografin, die *Die Box* sein will.

Die Box ist sowohl für die Kinder als auch für den Vater von Nutzen. Den Kindern wird sie zu einer ‚Wünsch-dir-was-Box‘.<sup>543</sup> Wenn Mariechen am richtigen Moment knipst, ist die Box in der Lage, die Wünsche der Kinder darzustellen. So hat sie Laras Hund, Joggi, schon lange bevor er zu der Familie gehörte, auf den Film gebannt. Auch der Wunsch Nanas, zusammen mit ihrer Mama und ihrem Papa Karussellfahren zu können, wird von der Box auf Fotos realisiert. Die Box holt also öfters die Kinder und ihre Kindheitsphantasien näher heran, was die Hypothese, dass nicht der Vater, sondern sein Nachkommen für *Die Box* von größter thematischer Bedeutung ist, bekräftigt.

Dem Vater hilft die Box auch: Sie nützt ihm bei der Motivsuche für seine Bücher. Wenn er während eines Ausfluges in Telgte anfängt „ein[en] stinknormale[n] Parkplatz, der fast leer war“ (BO, 134), zu fotografieren, kann er später auf die Bilder „[e]inen gewissen Greflinger und jemanden, der Stoffel gerufen und später berühmt wird [...] und in der Gnadenkapelle einen jungen Dichter namens Scheffler, wie er dort kniete und sich bekreuzigt hat“ (BO, 136), erkennen: Szenen und Personen, die ihm bei der Arbeit an *Das Treffen in Telgte* Quellen der Inspiration gewesen sind. Wenn Mariechen später sein Weihnachtsgeschenk, eine Ratte, die er 1983 bekommen hat, fotografiert, staunt Paulchen, wenn er sieht, was aus den Bildern rauskommt: „auf allen Abzügen – waren enorme Stapel – sind ganze Rattenvölker drauf gewesen, sogar Viecher wie aus Horrorfilmen, halb Ratte, halb Mensch ...“ (BO, 175), ein Motiv, das der Vater in sein Rattenbuch aufgenommen hat. Weil die Box „nicht nur in die Vergangenheit, sondern sogar in die Zukunft gucken kann“ (BO, 41), ist sie auch im Stande Grass‘ Vergegenkunft in Bilder zu fassen.

Um seine Bücher schreiben zu können, will „mein Vatti [...] jede Kleinigkeit „möglichst anschaulich“ haben“ (BO, 131), ein Unternehmen, das die Box ihm ermöglicht. Obwohl *Die Box* aus Gesprächen zwischen den Kindern besteht, werden die Äußerungen der Kinder nicht zwischen Anführungszeichen wiedergegeben. Die Gespräche sind ein Durcheinander von Aussagen, was es, wie oben angegeben, nicht immer einfach macht, zwischen den verschiedenen Kindern unterscheiden zu können. Anführungszeichen werden dann angewendet, wenn die Kinder selbst jemanden zitieren. So werden Äußerungen, die Marie angeblich benutzt hat, zwischen Anführungszeichen gesetzt und auch

---

<sup>543</sup> Vgl. u. a. BO, 23, 70, 86, 130, 138.



Aussagen des Vaters, die die Kinder zitieren, erscheinen zwischen Anführungszeichen. Die Tatsache, dass der Satzteil „möglichst anschaulich“ aus dem soeben zitierten Textfragment zwischen Anführungszeichen steht, suggeriert also, dass der Vater dies selbst gesagt habe. Wir können dem Text nicht entnehmen, ob der Vater die Worte ‚wirklich‘ benutzt hat, wir wissen schon, dass Grass in seinen Romanen tatsächlich versucht, die Realität „möglichst anschaulich“ darzustellen. In einem Gespräch mit Schülern sagt er 1963 diesbezüglich, dass er die Sprache auf die Dinglichkeit hin reduzieren will.<sup>544</sup> Die Aussage „möglichst anschaulich“ erinnert überdies an *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, in dem es hieß, dass das Ich ‚möglichst bildhaft‘ (vgl. ATS, 105) zu sprechen versucht. Dieses bildhafte Sprechen wird in *Die Box* wortwörtlich interpretiert und führt zu den Fotos, die die Romanmotive vorwegnehmen und sie „als vorhanden“ darstellen, wie Grass‘ Lehrer Döblin ihm geraten hat (vgl. EuR I, 268). Die Box gibt dem Vater Inspiration und ist zugleich ein poetisches Bild für diese Inspiration.

Die Fotos verweisen überdies auf Grass‘ Arbeitsverfahren beim Schreiben seiner Romane. Er hat in verschiedenen Interviews behauptet, dass sich bei ihm Schreibperioden und Perioden, in denen er Plastiken skulptiert, abwechseln. Zeichnen und Schreiben hat er immer parallel gemacht, da das Zeichnen ihm beim Schreiben hilft. „Ich zeichne vorher“<sup>545</sup>, hat Grass die Frage eines Studenten, der nach seiner Romanvorbereitung fragte, beantwortet. „Und dann, wenn dieser Stoff sich einigermaßen bis zu dem Punkt abgeklärt hat, von dem ab dieses Mittel [das Zeichnen] – eben Schematazeichnen – nicht mehr ausreicht, dann formulieren sich auch schon die ersten Sätze“.<sup>546</sup> Das Zeichnen bietet Grass darüber hinaus auch eine Kontrollmöglichkeit. Lenz gegenüber erklärt er, dass die Sprache, „wenn sie Phantasie in die Wirklichkeit mit hineinnimmt, ein sehr leichtgewichtiges Instrument ist.“<sup>547</sup> Er erklärt dies am Beispiel einer Metapher, die für Grass erst dann gelungen ist, wenn er ihr „mit dem sehr genauen Instrument des Zeichenstiftes ein Gegenbild macht“<sup>548</sup> und dieses Bild auch zeichnerisch standhält. Die Fotos von Mariechen sind Motive, die bestehen, weil sie auch auf dem Papier ihre Bedeutung behalten.

Im selben Gespräch mit Lenz erklärt Grass, wie für ihn die Wirklichkeit aussieht, und wie er sie in seinen Büchern zu erfassen versucht. Ich habe bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass Grass der ‚reduzierten Wirklichkeit‘ seine ‚erweiterte Wirklichkeit‘ gegenüberstellt. Die erweiterte Wirklichkeit, in der die Phantasie einen Platz beansprucht, versucht er in seinen Romanen darzustellen. Lenz gegenüber spricht er über

---

<sup>544</sup> ‚Ein Reduzieren der Sprache auf die Dinglichkeit hin‘, Dezember 1963, *Gespräche*, 9.

<sup>545</sup> ‚Ein Reduzieren der Sprache auf die Dinglichkeit hin‘, Dezember 1963, *Gespräche*, 12.

<sup>546</sup> ‚Ein Reduzieren der Sprache auf die Dinglichkeit hin‘, Dezember 1963, *Gespräche*, 12. [Hinzufügung sg]

<sup>547</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 264.

<sup>548</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 264.

die zu „fotografierende Wirklichkeit“, die „angereichert oder verseucht worden ist durch den Einbruch dieser Art von Wirklichkeit [die die Phantasie mit aufnimmt]“.<sup>549</sup> Mit Hilfe der Boxbilder stellt *Die Box* die angereicherte, ‚fotografierte‘ Wirklichkeit, wie sie in Grass‘ früheren Romanen kreiert wurde, dar: Die Bilder, die Mariechen knipst, sind an und für sich Grass‘ erweiterte Wirklichkeit. Der Vater bestätigt dies: „Womöglich hängt alles mit ihrer Masurischen Herkunft zusammen. Was unsere Marie sieht, ist weit mehr, als wir gewöhnlichen Sterblichen sehen können.“ (BO, 20) Auffallend ist, dass der Vater die magische Eigenschaft, mehr als gewöhnliche Sterbliche sehen zu können, Marie und nicht ihrer Box zuschreibt. Die Kinder sind davon überzeugt, dass die Box die zauberhaften Bilder macht, von dem Vater wird Marie als ‚magische Muse‘ dargestellt, was seiner Hommage an sie entspricht.

Es zeigt sich also, dass Grass über die Jahre andere Ausdrucksformen gesucht hat, um den Schreibprozess zu thematisieren. Die Denk- und Schreibarbeit wird in das Roman- ganze von *Die Box* aufgenommen, dies geschieht aber auf eine thematische Art und Weise – anhand des Boxmotives – und nicht mehr strukturell – anhand von Metalepsen und einer ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt –, wie in früheren Romanen der Fall war. Es wurde im dritten Kapitel darauf hingewiesen, dass der Erzähler im Laufe der Jahre eine Bewegung in die Diegese hinein erlebt hat (vgl. 3.1.4). Jetzt stellt sich heraus, dass auch das Motiv der Bilder in *Die Box* als Metaphorisierung des Schreibprozesses verstanden werden muss. Die Darstellung des Schreibprozesses hat ebenfalls eine Einwärtsbewegung, das heißt, in die Diegese hinein, erlebt: In Grass‘ älteren Romanen wird der Schreibprozess anhand der Thematisierung der extradiegetischen Welt und anhand intratextueller Metalepsen in den Roman aufgenommen, während der Prozess in *Die Box* als Thema in der intradiegetischen Welt ausgearbeitet wird. So betrachtet, ist *Die Box* eine lange Auseinandersetzung über die Schreibarbeit an den verschiedenen Romanen, die Grass in seiner Karriere geschrieben hat. Es gelingt dem Autor, seine schriftstellerische Tätigkeit am Ende seiner Laufbahn – und seines Lebens – mit Hilfe seiner literarischen Kinder zu bestätigen.

#### 6.1.4 Auto-intertextuelle Anspielungen

Schleck umschreibt *Die Box* in dem Programm ‚Druckfrisch‘ als eine dreifache Liebeserklärung: eine Liebeserklärung an Maria Rama, eine Liebeserklärung an Grass‘ Kinder und seine Familie und eine Liebeserklärung an das eigene Werk.<sup>550</sup> *Die Box* erzählt wie

---

<sup>549</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 261. [Hinzufügung sg]

<sup>550</sup> Druckfrisch – Günter Grass [http://www.youtube.com/watch?v=GX\\_0ihLunwc](http://www.youtube.com/watch?v=GX_0ihLunwc) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

Grass' Werke, bis zu *Ein weites Feld*, zustande kamen. Die extradiegetische Welt ist, wie bereits erwähnt, nicht so ausführlich wie in anderen Werken ausgearbeitet, die Buch-im-Buch-Struktur bleibt allerdings behalten, denn auch in *Die Box* wird – in der intradiegetischen Welt – erzählt, wie erzählt wurde. Der große Unterschied mit älteren Romanen ist, dass das Erzählen nicht das Buch selbst, *Die Box* also, sondern andere Werke betrifft. Da solche Hinweise die interne Struktur von *Die Box* nicht offenlegen und kein internes Strukturparadox kreieren, betrachte ich die auto-intertextuellen Hinweise nicht als Metalepsen. Sie sind in *Die Box* als horizontale Diskurs-Überschreitungen zu bezeichnen, die keine Informationen über die Struktur des Romans, in dem sie sich ereignen, liefern.

Die auto-intertextuellen Anspielungen verstärken die Hypothese eines großen literarischen Universums Grass': Während bisher nur vermutet werden konnte, dass das Ich ein in allen Werken anwesendes Ich war, deutet es jetzt selbst an, ein übergreifender Erzähler der meisten Romane zu sein. Während in Grass' anderen Romanen die Hinweise auf sein eigenes Werk auf dieselbe Art und Weise wie historische Anspielungen verarbeitet sind – nur Oskars Auferstehung in *Die Rättin* ist hier eine Ausnahme –, werden in *Die Box* Grass' ältere Werke als fiktionale Dokumente bezeichnet. Der Hinweis in *Der Butt* auf einen „dreijährige[n] Jungen, der wütend auf seine Blechtrommel schlug“ (B, 571) bewirkt eine Defiktionalisierung Oskars (vgl. 3.2.2), während die Anspielungen auf das Schreiben des Hundebuchs (vgl. u. a. BO, 32), des Schneckenbuchs (vgl. u. a. BO, 85) oder des Rattenbuchs (vgl. u. a. BO, 156) in *Die Box* diese Werke als Fiktion bezeichnen. Wenn das Autor-Ich, das als übergreifender Erzähler von Grass' literarischem Universum zu betrachten ist, auf andere von ihm geschriebene Werke hinweist, bekommen sie automatisch den Status ‚Roman‘. Wie vorliegende Analyse aber zeigen wird, sind die Hinweise auf eigenes Werk solchermaßen in den Roman verarbeitet, dass sich keine eindeutigen Schlussfolgerungen in Bezug auf das Verhalten von Fiktion und Realität ziehen lassen.

Bevor ich die allgemeinen auto-intertextuellen Anspielungen in *Die Box* unter die Lupe nehme, will ich mich zuerst der Beziehung mit einem anderen Roman hinwenden. Es gibt nämlich ein besonderes Verhältnis zwischen *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Die Box*, das sich von dem Umgang mit Grass' anderen Romanen in *Die Box* unterscheidet.

### **Aus dem Tagebuch einer Schnecke**

In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* spielen Grass' vier erstgeborene Kinder eine Schlüsselrolle, in *Die Box* erscheinen Grass' acht Kinder. Während die Kinder in dem *Tagebuch* als Adressaten fungieren, sind sie in *Die Box* – angeblich – Erzähler. Es hat den Anschein, als ob sich in dem jüngeren Roman eine Umkehrung der Erzählsituation aus dem *Tagebuch* ereignet habe: Während der Vater in dem älteren Roman seine Kinder direkt anspricht, wenden die Kinder sich in *Die Box* indirekt an ihren Vater. Die Behauptung kann

aber nur auf der Grundlage der oberflächlichen Erzählsituation bestehen. Sobald wir Rücksicht darauf nehmen, dass der Vater und das Ich eine Person sind und dass das Ganze von dem Vater erzählt wird, liegt eine ähnliche Erzählsituation wie in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* vor. Der einzige Unterschied ist, dass die Kinder nicht mehr direkt als Adressaten auftreten. In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* werden Grass' vier älteste Kinder folgendermaßen präsentiert:

Vier Kinder, selten alle auf einem Foto versammelt: gegensätzlich geratene Zwillinge, Franz und Raoul, elf, - ein Mädchen, Laura in Hosen, acht - und Bruno, immer motorisiert, vier, der wider Erwarten als Dreijähriger nicht aufhören wollte zu wachsen. (ATS, 8)

In *Die Box* heißt es:

Zuerst kamen zweieiig Zwillinge, die hier Patrick und Georg, kurz Pat und Jorsch, in Wirklichkeit anders heißen. Dann erfreute ein Mädchen die Eltern, das nunmehr Lara gerufen wird. [...] So zählte ungerufen - und wie nach des Zufalls Laune geschenkt - noch jemand dazu, der eigentlich auf den Namen Thaddäus hören soll<sup>551</sup>, aber von allen die rund um den Tisch versammelt sind, Taddel genannt wird. (BO, 7)

Auffallend ist, dass die Kinder in *Die Box*, im Gegensatz zu dem *Tagebuch*, einen anderen Namen bekommen, der aber, vor allem was die Mädchen angeht, dem ‚wirklichen‘ in hohem Maße ähnelt. Es hat den Anschein, als ob die deiktischen Begriffe wie ‚in Wirklichkeit‘, ‚nunmehr‘ und ‚eigentlich‘ den Unterschied zwischen der Phantasie der Erzählinstanz und der angeblichen Realität signalisieren. Eine solche Trennung verstößt gegen Grass' erweiterten Wirklichkeitsbegriff, der im Grunde der Spaltung „- hier Wirklichkeit, dort Phantasie -“<sup>552</sup> keinen Glauben schenkt. Wie das zitierte Fragment zeigt, wird die Trennung in *Die Box* dennoch deutlich dargestellt. Da Grass' Kinder bereits in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* figurieren und sie dort auf eine analoge Art und Weise vorgestellt werden, ruft das soeben zitierte Textfragment auch das 1972 publizierte *Tagebuch* in Erinnerung. Der deiktische Begriff ‚Wirklichkeit‘ bekommt somit eine ambivalente Bedeutung: Er weist auf die extratextuelle Wirklichkeit hin, in der die Kinder tatsächlich andere Namen haben. Darüber hinaus wird auf die diegetische Welt von *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* angespielt, in der die Kinder - im Vergleich zu *Die Box* - gleichfalls anders heißen. ‚Wirklichkeit‘ nimmt zugleich Bezug auf die extratextuelle Wirklichkeit sowie auf die literarische Wirklichkeit eines anderen Romans. Diese Information widerlegt die soeben geäußerte Hypothese: Die zitierte Textstelle zeigt nicht die

---

<sup>551</sup> Bruno Grass heißt mit vollem Namen Bruno Thaddäus Grass.

<sup>552</sup> ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.

Trennung zwischen Wirklichkeit und Phantasie auf, sie betont gerade Grass' erweiterten Wirklichkeitsbegriff, der Fakt und Phantasie vermischt.

In *Die Rättin* geschieht Ähnliches:

So altmodisch und streng heißt die Steuermännin, die aber, rief ich sie vertraut beim Namen, nicht Martha, sondern ganz anders hieße. Und wenn die Machinistin hier plötzlich Helga, die Meereskundlerin Vera heißt, haben beide, wo sie sonst wirklich und – nebenbei gesagt – erfolgreich berufstätig sind, ganz anders lautende Namen. Auch Damroka wird hier nur Damroka gerufen und kommt, wo sie mir nah ist, mit weniger Silben aus. Nur die Alte könnte jederzeit und allerorts Erna heißen. (R, 213)

Auch in *Die Rättin* wird mit dem Hinweis auf die realen Frauennamen der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Imagination des Erzählers hervorgehoben. Was wichtiger ist, ist das auf diese Art und Weise betont wird, dass *Die Rättin* im Traum des Erzählers, der die Geschichte der Frauen enthält, und mit Hilfe des Traums eine ‚neue Wirklichkeit‘, die realistische und träumerische Elemente mischt, kreiert. In *Die Rättin* wie in *Die Box* scheint ein anfänglicher Gegensatz von Wirklichkeit und Phantasie eine Bedingung zu sein, um nachher die erweiterte Wirklichkeit darstellen zu können. Durch den Gegensatz wird betont, wie Grass seine erweiterte Wirklichkeit kreiert: die zuerst dargestellte Juxtaposition zeigt offenkundig, dass die erweiterte Wirklichkeit phantastische und realistische Elemente vermischt. Zum Schluss ähneln sich die oben zitierten Stellen aus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Die Box* und *Die Rättin* in hohem Maße, so dass die Formulierung in *Die Box* die gleichen Formulierungen in *Die Rättin* und in dem *Tagebuch* herbeiruft. Die Texte beziehen sich aufeinander und gestalten auf diese Weise Grass' literarisches Universum.

Wenn wir auf die vermittelten Informationen in *Die Box* und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* fokussieren, stellt sich heraus, dass sich im Laufe der Jahre wenig geändert hat. So wird wiederholt, dass Bruno/Taddel glaubte, sein Vater habe während seines Wahlkampfes und der damit einhergehenden Reisen mit Walen gekämpft (Vgl. ATS, 10/ BO, 66). Mit der Anekdote, bei der Laura/Lara zwölf Autogramme ihres Vaters benötigt, um eins von Heintje zu bekommen (Vgl. ATS, 83/ BO, 189), wird in *Die Box* abermals gelacht, und auch die von Laura/Lara benutzte Verbform „langgeweilt“ (Vgl. ATS, 85, 249/BO, 83) statt ‚gelangweilt‘ hat in *Die Box* Eingang gefunden. Auf den ersten Blick scheint die Wiederholung solcher Einzelheiten als eine Bestätigung für die Authentizität der Auskünfte zu fungieren: Die damals vermittelten Informationen erweisen sich jetzt, nachdem sie sich in *Die Box* wiederholt haben, als aufrichtig. Überdies gilt die Schlussfolgerung, die für *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* formuliert wurde, jetzt auch für *Die Box*: Das Ich gibt nur gebündelte Splitter als Information frei. *Die Box* behauptet, ein Bild des Vaters aus der Sicht der Kinder darzustellen, die Analyse stellt aber heraus, dass nur die zersplitterten Informationen, die damals in dem *Tagebuch* schon vermittelt wurden,

wiederholt werden. Die Beobachtung ändert selbstverständlich die zuvor erwähnte Hypothese des engagierten Vaters, der im Stande ist, seinen Kindern bis ins Detail literarisch Gestalt zu geben, denn jetzt stellt sich heraus, dass der Vater das Bild seiner Kinder vor allem aus alten Informationen zusammensetzt. Letztendlich schildert der Vater ein Bild von sich, in dem die ‚Abarbeitung‘ seiner Bücher (vgl. BO, 189, 190) mehr Erinnerungen heraufbeschwört als das Aufwachsen seiner Kinder.

### **Anspielungen auf andere Romane**

Merkwürdigerweise wird bei der Wiederholung von alten Informationen wie den oben zitierten nicht preisgegeben, dass sie schon in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* beschrieben wurden. Die Informationen aus dem *Tagebuch* werden wie andere Informationen aus der extratextuellen Wirklichkeit behandelt. Von anderen vermittelten Auskünften wird dagegen schon erwähnt, dass sie bereits in einem früheren Roman beschrieben wurden. So erzählen die Kinder über eine Begegnung zwischen der Mutter der vier Erstgeborenen, der Mutter von Lena und dem Vater selbst, bei der der Vater für die Frauen gekocht hat. Lara erzählt, dass auch die alte Marie, „für ihn als Verstärkung dabei war“ (BO, 103-104). Beide Mütter haben „ihn und seine Probleme behandelt“ (BO, 104). Lara erzählt weiter:

Anfangs hat er nur zugehört, aber dann soll er „Mich kriegt ihr nicht auf die Couch!“ gerufen haben und richtig frech geworden sein, so daß beide Frauen zusammenzuckten, als er laut schrie: „An meinem Mutterkomplex verdiene nur ich!“ Und schob dann noch [...] einen heftigen Spruch nach: „Und auf meinem Grabstein wird gemeißelt stehen, ‚Hier liegt unbehandelt mit seinem Mutterkomplex.‘“ (BO, 104)

Plötzlich erinnert sich Lara das Gericht, das „Väterchen“ damals für die Frauen bereitet hat: „war ein Butt, mit Fenchel gedünstet. Und sein Buch, für das er noch lange kein Ende fand, hieß dann auch nach dem Fisch, den er gedünstet hatte... Und in dem Buch steht was ähnliches“ (BO, 105). Tatsächlich, die oben beschriebene Szene scheint direkt aus dem Kapitel ‚Wir aßen zu dritt‘ (vgl. B, 483-502) aus *Der Butt* zu kommen: Während eines Abendessens ‚zu dritt‘ – obwohl die Anzahl der Gäste (Frauen) während des Essens unaufhaltsam wächst – bekennt Griselde Dubertin, eine der Köchinnen, dass ihr das Ich Folgendes zugeflüstert hat: „Mich kriegt ihr nicht auf die Couch! An meinem Mutterkomplex verdiene nur ich! Das lege ich fest, testamentarisch: Ich sterbe unbehandelt. Auf meinem Grabstein soll stehen: Hier liegt mit seinem Mutterkomplex!“ (B, 494-495) Auffallend ist, dass bei dem oben zitierten Beispiel angegeben wird, dass das Abendessen schon in *Der Butt* verarbeitet worden ist, während zum Beispiel nicht erwähnt wird, dass die Anekdote über Taddels Glauben an die Walfischjagd auch in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* vorzufinden ist. Dies sorgt dafür, dass die Informationen, die in dem *Tagebuch* literarisiert worden sind, aufs Neue als authentisch dargestellt werden – Grass verweist

nicht auf die Geschehnisse als auf literarische Episoden –, während die Szene aus *Der Butt* in *Die Box* weiter fiktionalisiert wird.

Andererseits lässt die Art und Weise, wie Grass mit seinen Informationen umgeht, der Möglichkeit Raum, dass kein Fiktionalisierungsprozess, sondern ein Defiktionalisierungsprozess stattfindet. Die Wiederholung der Abendessen-Szene aus *Der Butt* in *Die Box* kann nämlich auch als ‚Faktionalisierung‘ eines (zuerst als fiktiv betrachteten) Ereignisses gelesen werden: Die Rückkehr in *Die Box* und die Bestätigung dieses Ereignisses durch die Kinder verleiht der Information eine Authentizität und Faktizität. Die Erwähnung des Abendessens in *Die Box* könnte also gleichfalls den Eindruck erwecken, als ob auf reale Episoden aus dem Leben des Vaters hingewiesen wird, die es zu literarischen Szenen gebracht haben.

Auffallend ist, dass sich bei der Wiederholung der Informationen in *Die Box* bestimmte Einzelheiten ändern: Dass Marie von Anfang an bei dem ‚Essen zu dritt‘ anwesend war, lässt sich *Der Butt* nicht entnehmen, und auch das aufgetischte Gericht hat sich in *Die Box* geändert: Lara spricht über etwas Fischiges, während das Ich aus *Der Butt* seine „Kalbskopfsülze ‚Sophiezuehren‘“ (B, 486) kocht. Wenn wir auf die Änderung der Information fokussieren, bewährt sich die oben formulierte Hypothese der ‚Faktionalisierung‘ nicht: Eher als dass die Wiederholung der Ereignisse in *Die Box* die Authentizität der früher mitgeteilten Information bestätigen und ihr einen faktionalen Charakter verleihen würde, wird das autobiographische Schreiben angezweifelt. Wenn sich in *Die Box* herausstellt, dass bestimmte der in *Der Butt* vermittelten Informationen nicht wahrhaftig sind, welchen Einfluss hat dies dann auf die anderen Informationen? Es bleibt in der Schwebe, wie die Wahrhaftigkeit der Informationen in *Die Box* und rückwirkend diejenigen in *Der Butt* beurteilt werden sollten. Auch bleibt dahingestellt, ob reale Ereignisse in *Die Box* literarisiert oder aber literarische Ereignisse ‚faktionalisiert‘ werden. Dies entscheiden zu können ist für ein gutes Textverständnis von *Die Box* nicht ausschlaggebend, es weist aber vor allem Grass‘ dialektisches Vermitteln zwischen Wirklichkeit und Fiktion nach.

Eine frappantere Änderung liegt vor, wenn auf die Entstehung von *Die Rättin* angespielt wird. Der Erzählstrang der fünf Frauen auf dem ‚Neuen Ilsebill‘ ändert sich: Die Anzahl Frauen wird von fünf auf vier reduziert. Wie schon zur Zeit von *Die Rättin* zu vermuten war, und wie jetzt in *Die Box* ausformuliert wird, sind die Frauen auf dem Schiff von Grass‘ realen Frauen inspiriert – oder dies wird auf jeden Fall in *Die Box* behauptet:

Und eine der Frauen an Bord hatte ne gewisse Ähnlichkeit mit Kamille, die, klar doch, der Kapitänin von dem Ewer war. Eine andere konnte man als die Mutter von Taddel erkennen. Und – bin mir sicher, Lena und Nana – die dritte und vierte Frau waren euren Mütter ähnlich. [...] Noch mal, Paulchen: mannschaftsmäßig waren an Bord von dem Kutter also nur Frauen, mit denen unser Väterchen mal was gehabt hat oder noch immer hatte... (BO, 176)

„Die Alte“ aus *Die Rättin* weist Züge der Fotografin Marie auf – vor allem ihre Liebe für ihren gestorbenen Mann macht dies plausibel: „Ich hatte nur einen, und der ist tot. Der war, wie er war, und den hab ich gewollt. [...] „Nur richtige Liebe“, ruft sie, „die zählt!““ (R, 150-151) Auf eine ähnliche Art und Weise spricht Marie in *Die Box* über ihren verstorbenen Mann Hans. Gerade die Alte ist in *Die Box* aus dem Erzählstrang der Frauen getilgt worden. Im Licht der ausdrücklichen Formulierung von Paulchen, dass an Bord nur Frauen sind, mit denen „unser Väterchen mal was gehabt hat oder noch immer hatte...“, scheint es, als ob der Vater mit der Tilgung irgendwelches Gerücht zum Schweigen bringen wolle. Bei den Anspielungen auf *Der Butt* ist aber eine umgekehrte Bewegung zu erkennen: Wenn die Szene ‚Abendessen zu Dritt‘ aus *Der Butt* in *Die Box* wiederholt wird, wird Mariechen zu den zwei Frauen, mit denen der Vater offensichtlich in der Tat „etwas gehabt hat“, hinzuphantasiert, was das Gerücht füttern könnte. Wie dem auch sei, beide Änderungen lenken die Aufmerksamkeit auf jeden Fall auf Marie. Die Hinzufügung von Mariechen beim ‚Abendessen zu Dritt‘ schenkt ihrer Person Beachtung, während das Verschweigen der Alten auf dem Schiff zwar auf die Nicht-Anwesenheit hinweist, aber paradoxerweise doch auf Marie aufmerksam macht. Marie steht, wie auch immer, im Rampenlicht, und das ist, was Grass mit seiner Hommage an Maria Rama bezweckt.

Die Änderung der Anzahl Frauen auf dem Schiff erinnert überdies an ‚Die andere Wahrheit‘ aus *Der Butt*, in dem das Ich gleichfalls die Anzahl der Kinder, die Bettina Brentano und Arnim von Achim hatten, reduziert. Die Änderung der Zahl in *Der Butt* war ein Vorwurf gegen die Fixierung der Historie, die blind für das Magische in der Realität ist, während das Reduzieren der Anzahl der Frauen in *Die Box* die Aufmerksamkeit auf die fehlende Alte lenkt. Die Analogie zwischen den Beispielen betont, dass Grass seine Romaninhalte genau wie reale Elemente behandelt. Die Spaltung zwischen Phantasie und Realität macht er auch in dem Umgang mit seinem Erzählstoff nicht. Die Änderungen bekunden, dass auch Grass‘ literarischer Stoff sich nicht fixieren und (oder) reduzieren lässt. Darüber hinaus zeigen die leichten Änderungen der Szenen aus *Der Butt* und *Die Rättin*, dass Grass‘ Erzähler Herr und Gebieter seines literarischen Stoffes ist und frei über ihn verfügen kann, um sein literarisches Universum zu variieren oder auszubauen.

### 6.1.5 Schlussfolgerung

*Die Box* hat in der Grass-Forschung bisher wenig Aufmerksamkeit bekommen. Dies ist einerseits auf das junge Veröffentlichungsdatum zurückzuführen, andererseits bewerten die meisten Forscher *Die Box* als ‚locker‘ und ‚heiter‘ und sind der Meinung, dass der Roman weniger als Grass‘ andere Werke zu bieten hat. *Die Box* birgt jedoch eine erzähltechnische und thematische Komplexität in sich, die den Roman zu einem interessanten Forschungsobjekt macht.



*Die Box* führt einen Vater und seine acht Kinder auf. Der Autor will ein Bild von sich selbst geben und benutzt dazu die Figur des Vaters und seine literarischen Kinder. Suggestiert wird, dass die Kinder das Bild des Vaters, der auf den extratextuellen Autor hinweist, konstruieren. Um die Vorstellung des Vaters wiederzugeben, werden Tonbänder von Gesprächen, die die acht Kinder während neun Begegnungen geführt haben, benutzt. Der Roman ist, so wird jedenfalls suggeriert, die Transkription dieser Tonbänder. *Die Box* wird von einem dreifachen erzähltechnischen Rahmen umrandet. Erstens wird das Bild, das der Autor von sich geben will, von den Kindern konstruiert. Zweitens führt die Vaterfigur bei den Gesprächen Regie, und drittens wird das Ganze von einer unbekannten, neutralen Erzählinstanz vermittelt. Diese Rahmen befähigen Grass, sein Anliegen, sich selbst in Variationen zu erzählen<sup>553</sup>, zu realisieren: Nicht er, sondern seine Kinder konstruieren – mit Hilfe der Vaterfigur – ein Bild des Autors. Überdies kreieren die Rahmen eine Distanz zwischen demjenigen, dessen Bild dargestellt wird, und den mitgeteilten Informationen. Die Distanz scheint dem Leser authentische und wahrhaftige Auskünfte in Aussicht zu stellen. Rasch aber, werden die Rahmen durchbrochen. Die neutrale Erzählinstanz dekurvriert sich über eine intratextuelle narratoriale Diskurs-Metalepse als das aus den anderen Romanen von Grass bekannte Ich und identifiziert sich zugleich mit dem Vater. Erzähler und Figur fallen in *Die Box* zusammen. Darüber hinaus ist die Erzählsituation so organisiert, dass der Leser wohl sehen muss, dass die Kinder von dem Vater ausgedacht werden: Über intratextuelle narratoriale und figürliche Diskurs-Metalepsen wird ihrer erfundener Status aufgedeckt. Über seine erfundenen Kinder malt der Vater ein Bild von sich selbst. *Die Box* ist, so stellt sich heraus, kein Roman, in dem die Kinder ihren Vater beschreiben, der Vater führt sich einem Selbstgericht vor.

Wenn auf die Tatsache, dass der Vater im Stande ist, jedes seiner acht Kinder literarisch aufleben zu lassen, fokussiert wird, scheint das (Selbst)Gericht eine positive Vorstellung des Vaters zu konstruieren. Das Bild eines zwar nicht immer anwesenden, dennoch engagierten Vaters entsteht. Wenn dagegen die Aufmerksamkeit auf die Art von Informationen verlegt wird, muss festgestellt werden, dass der Vater einfach altbackene Informationen, die sich größtenteils schon in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* fanden, wiederverwendet. Das Bild, das jetzt vom Vater gegeben wird, ist längst nicht so positiv: Um seinen Kindern in seinen Texten Gestalt zu geben, ist er nur in der Lage, Informationen, die er vor mehr als vierzig Jahren angewendet hat, zu wiederholen. Die Entstehung seiner Werke, die ausführlich von den Kindern – also von dem Vater – besprochen wird, wird detaillierter als die Jugend der Kinder geschildert.

---

<sup>553</sup> Martin Doerry und Volker Hage, ‚Siegen macht dumm‘, *Der Spiegel*, (25. August 2003) <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html> (zuletzt herangezogen am 12. März 2016).

Das Verhältnis von Fiktion und Realität, das eines der Kernthemen in *Die Box* ist, wird auf eine ambige Art und Weise behandelt. Der Vater, das in den meisten Romanen anwesende Autor-Ich, verweist über die Kinder auf seine Romane, die er zwischen 1960 und 1995 geschrieben hat. Während Anspielungen auf eigenes Werk bisher immer auf dieselbe Art und Weise verarbeitet wurden – als Hinweise auf die extratextuelle Wirklichkeit –, wird jetzt zum ersten Mal auf die Werke als Bücher verwiesen. Dies kann auf einen Fiktionalisierungsprozess des eigenen Werkes hindeuten. Der Roman gibt aber keinen Aufschluss über den Status seines Inhalts, denn es gibt auch Textpassagen, in denen Realität und Phantasie vehement voneinander abgegrenzt werden. Der Anfang des Romans macht sofort einen Unterschied zwischen „hier“ – der Romanrealität – und der „Wirklichkeit“ (vgl. BO, 7). Erst im Nachhinein werden Elemente aus beiden Bereichen zu Grass' erweiterter Wirklichkeit vermischt. Es hat den Anschein, als ob die Abgrenzung von Realität und Phantasie eine erste Bedingung ist, um die erweiterte Wirklichkeit darstellen zu können. Sicher ist, dass im Fall von *Die Box* die Begriffe ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘ sich nur unzweideutig bestimmen lassen.

Es werden auch verschiedene Erlebnisse, die in früheren Romanen beschrieben wurden, in *Die Box* wiederholt. Das Ziel solcher Wiederholungen ist ebenfalls nicht unwiderfürlich zu bestimmen. Einerseits scheint es, als ob die Authentizität bereits gelieferter Informationen sich mit der Wiederholung in *Die Box* bestätigt: Die Kinder reproduzieren die gleichen Ereignisse wie das Ich damals, was deren Wahrhaftigkeit bestätigen könnte. Andererseits ist es genauso gut möglich, dass die Wiederholungen in *Die Box* eine Fiktionalisierung von literarischen Ereignissen aus früheren Romanen bewirken wollen. Überdies werden bestimmte Einzelheiten in *Die Box* im Vergleich zu dem Roman, in dem sie zuerst erwähnt werden, geändert. Dies erhebt Zweifel über die Authentizität der damals gelieferten und der jetzt vermittelten Informationen. Frappant hierbei ist, dass sich die vermittelten Informationen in *Die Box* auch auf Grass' frühere Romane auswirken: Das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität in *Die Box* strahlt auf u. a. *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Der Butt* und *Die Rättin* ab. Es gelingt Grass mit *Die Box*, den Status von Informationen aus den älteren Romanen gleichfalls in Frage zu stellen und so neue Interpretationen auszulösen. Anhand der Rückwirkung auf die anderen Romane betont Grass wiederum, dass Schreiben ein fortdauernder Prozess ist, der nicht zu Ende gebracht werden kann.

Eine wichtige Rolle in der Darstellung von Grass' erweiterter Wirklichkeit spielt die Box, Mariechens Fotoapparat. Die Bilder, die Marie mit ihrer Box macht, stellen sich als die erweiterte Wirklichkeit von Grass heraus. Sie thematisieren entweder Wünsche der Kinder oder Motive für die Romane des Vaters. In beiden Fällen geben sie der Phantasie derjenigen, die sie abbilden, Ausdruck. Die Boxbilder sind zugleich eine Metaphorisierung des Schreibprozesses: Sie rufen (fast) alle Romane von Grass in Erinnerung und beschreiben, wie sie damals zustande kamen. Eine stark ausgearbeitete extradiegetische

Welt ist in *Die Box* nicht vorhanden, es wird dennoch in der intradiegetischen Welt über die Schreibe – wenn diese hier auch nicht *Die Box* selbst betrifft – reflektiert.

Die narrativen Rahmen, die *Die Box* umfassen, deren offenkundige Durchbrechung und die transparent organisierte Erzählsituation sorgen dafür, dass *Die Box* eine schwer durchschaubare Struktur bekommt. Der Roman wurde angekündigt als ein Text, in dem die literarischen Kinder des Autors ein Bild von ihm darstellen. Der Verdacht lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Grass seine Werke als seine eigentlichen Kinder betrachtet, oder seine Romane zumindest seinen Kindern gleichstellt. Rasch wird deutlich, dass nicht die Kinder, sondern der Autor über seinen Erzähler, der zugleich eine intradiegetische Figur ist, ein Bild von sich gibt. Man kann, wie Pontzen in ihrer Rezension anhand eines Kurzschlusses von Biographie und Erzählhaltung suggeriert, diesen Gestus für patriarchalisch halten und sie dem Autor in seiner Vaterrolle anlasten. Meine Analyse hat jedoch gezeigt, dass diese starke Präsenz des Erzählers keineswegs bevormundend wirkt, sondern im Gegenteil Selbstironisierung und Mitarbeit des Lesers ermöglicht.<sup>554</sup> Das Bild, das der Erzähler von sich selbst entwirft, eindeutig festzulegen, erweist sich als eine schwere Aufgabe. Die Unterscheidung zwischen Realität und Phantasie lässt sich gleichfalls nicht mehr bestimmen. Anhand einer anfänglichen Gegenüberstellung beider Bereiche werden sie untrennbar vermischt und stellen so Grass' erweiterte Wirklichkeit dar. Das Einzige, was sich in *Die Box* eindeutig bestimmen lässt, ist die wohlmeinende Hommage an die Fotografin Maria Rama.

---

<sup>554</sup> Die Frage, wie sich die hier beschriebene Erzähldynamik zu Grass' Selbstinszenierung als realer Autor und Künstler verhält, kann weiterhin als Desiderat der Forschung gelten. Das Thema der Autorinszenierung hat jüngst in der Forschung, u.a. im Anschluss an Autofiktion, an Jérôme Meizoz' Begriff der *posture* und Dominique Maingueneaus Szenographie, Aufwind bekommen, geht aber, als soziologische bzw. medienhistorische Fragestellung, entschieden über den narratologischen Fokus dieser Arbeit hinaus.

## 6.2 *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*

### 6.2.1 Einführendes

Im Rahmen der Koeppentage 2011 las Grass in Greifswald drei Abschnitte aus seinem ein Jahr zuvor publizierten *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* vor. Im Interview nachher behauptete er, dass man, um autobiographisch schreiben zu können, erstens eine zeitliche Distanz braucht, und dass man, zweitens, „in der Lage sein muss, ein Misstrauen eigenem Erinnerungsvermögen gegenüber an dem Tag zu legen und nicht so tun, als sei das, was man schreibt, die verbürgte Wahrheit.“<sup>555</sup> Um seine Behauptung zu verdeutlichen, verwies Grass auf den Titel von Goethes Autobiographie, *Dichtung und Wahrheit*. „Goethe ist vom Autobiographischen ausgegangen, hat aber auch seine Möglichkeiten als Schriftsteller voll ausgeschöpft, weil er zu Recht meinte, dass das bloße, fragwürdige Erinnern und Benennen von Tatsachen nicht ausreicht.“<sup>556</sup> Man muss manches dazu erfinden, schlussfolgerte Grass. Die Aussage über seinen letzten Roman, *Grimms Wörter*, zeigt, dass sich der Vorsatz des Buches, obwohl es als autobiografisch betrachtet wird, nicht von diesem in anderen Romanen von Grass unterscheidet. Durch Grass' Œuvre hindurch werden autobiographische Erlebnisse um fiktionale Ereignisse ergänzt.

Grass' letzter Roman fügt sich gleichfalls diesem Arbeitsvorgang. *Grimms Wörter* erzählt die in *Beim Häuten der Zwiebel* und *Die Box* unbeleuchtete Seite von Grass' Leben: seine politische Tätigkeit. In einem Interview aus dem Jahr 2010 sagte Grass darüber Folgendes:

Und mir schien, dass der Teil meiner Autobiografie, der in *Beim Häuten der Zwiebel* und *Die Box* nicht vorkommt – meine politische und gesellschaftliche Tätigkeit – in einer Geschichte über die Grimms Platz haben könnte. So ist diese Form entstanden, in der ich nicht einfach nur historisch ins 19. Jahrhundert zurückblicke, sondern Verbindungen bis in die Gegenwart knüpfe.<sup>557</sup>

Grass erzählt die Geschichte der Brüder Grimm, die zu den sieben Professoren gehörten, die gegen die Aufhebung der Verfassung vonseiten des Landesherrn Ernst August – „Zu

---

<sup>555</sup> Lobbyismus und Literatur: Günter Grass im Interview <https://www.youtube.com/watch?v=6g0DDB4NyNU> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016). Taberners ‚quasi-Autobiographie‘ stimmt mit Goethes Interpretation einer Autobiographie überein (vgl. 3.1.1).

<sup>556</sup> Lobbyismus und Literatur: Günter Grass im Interview <https://www.youtube.com/watch?v=6g0DDB4NyNU> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).

<sup>557</sup> Grass, „Die Geschichte der Grimms ist auch eine politische Geschichte“: *Grimms Wörter*, das neue Werk von Günter Grass, ist eine Liebeserklärung eines grossen Schriftstellers an seine Leser' – Interview mit Thomas David, *Du: die Zeitschrift der Kultur*, 70 (2010), 75.

liberal! Weg damit!“ (GW, 14) – , protestierten. Drei der ‚Göttinger Sieben‘ wurden ihrer Aktion wegen des Landes verwiesen. Friedrich Christoph Dahlmann, Jacob Grimm und Georg Gottfried Gervinus verließen in Dezember 1837 unter Zwang die Universitätsstadt Göttingen. Asyl bekam Jacob Grimm in Kurhessen. Sein Bruder Wilhelm und seine Familie zogen ein Jahr später ebenfalls um. Mit der Nacherzählung dieses historischen Geschehnisses fängt *Grimms Wörter* an. Grass benutzt die Angelegenheit einerseits um über Eid und Eidesbruch zu sinnieren, denn gerade hier liegt das Problem für die Göttinger Sieben: Sie hatten der Landesverfassung einen Eid geleistet, die Aufhebung dieser Verfassung wäre ein Eidesbruch, einer Sache, der die Professoren sich verweigerten. Über diesen Eid kommt das Ich zu seinem eigenen Eid, mehr als ein Jahrhundert später:

Es geschah auf einer winterstarren Waldlichtung. Siebzehn zählte ich, als wir, ins Karree gestellt, unter frostklarem Nachthimmel auf Führer, Volk und Vaterland sowie auf den Reichsführer der Waffen-SS vereidigt wurden. Satz für Satz sprachen wir nach: „Ich gelobe...“ Feierlich war uns, war mir zumute. Nach dem Schwur wurde gesungen: „Wenn alle untrübe werden, so bleiben wir doch treu...“ Dazu kam es nicht. Das Kriegsende befreite mich von dem beschworenen blinden Gehorsam, ohne daß ich zugleich sehend wurde und begriff, welches Ausmaß an Verbrechen ein Eid, gesprochen in einer Frostnacht, bemänteln kann. Nie wieder würde ich einen Eid leisten. (GW, 73)

Im Rest des Buches wird nur noch selten an die NS-Vergangenheit des Autors erinnert – sie wurde ja in *Beim Häuten der Zwiebel* ausführlich besprochen –, das zitierte Textfragment illustriert aber einleuchtend, wie die Vergangenheit für das Ich ein Anhaltspunkt ist, um Autobiographisches mitzuteilen. Auf diese Art und Weise wird die Biographie der Brüder Grimm mit autobiographischem Material des Autors verwoben. Andererseits beleuchtet den Ausweis aus Göttingen die finanzielle Lage der Brüder Grimm und erklärt, weshalb die Brüder sich auf die Arbeit an das Wörterbuch festgelegt haben. Wilhelm schreibt dem Verleger: „Ich habe die Sache überdacht und fange an zu glauben, daß wir dadurch für unser Leben könnten gesichert werden.“ (GW, 28) *Grimms Wörter* behandelt also zugleich die Leben der Brüder Grimm und das des Autors und rückt den Zeitgeist, in dem die Leben der drei Protagonisten spielen, näher heran. Richtschnur im Ganzen ist das Grimmsche Wörterbuch:

Zwanglos angeordnet, gelenkt von Einfällen und Gedanken, die dem Autor beim Drehen und Wenden der Wörter kommen. Aber auch übersichtlich, nach dem Alphabet, entlang den Lebenslinien der beiden Grimms und mit Rückblicken auf die

markanten Augenblicke seines eigenen Daseins. Und auf die großen Stationen der deutschen Geschichte, von der Paulskirche bis zum Mauerfall – und danach.<sup>558</sup>

Es wird über das Deutsche Kaiserreich, die Weimarerrepublik, die Nazi-Zeit, die Nachkriegszeit und die Wiedervereinigung berichtet. „Und so arbeitet sich Grass auf mehreren Ebenen ab, die immer wieder nach seinem bewährten Schreibstil der „Vergegenkunft“ – also der Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und [sic] Zukunft – ineinandergreifen.“<sup>559</sup> Zugleich erweist sich, dass die Strukturhomologie in *Grimms Wörter* eines der formorganisierenden Merkmale ist: Über die Ähnlichkeiten, die das Jahrhundert der Grimms und das Jahrhundert des Ich aufweisen, wird gezeigt, wie die gleichen Strukturen sich im Laufe der Geschichte immer wieder – manchmal leicht variiert – wiederholen.

Die Kritiker lassen sich über Grass' letztes Buch auffallend enthusiastisch aus. Nur einige wenige werfen Grass vor, er „missbrauche die Brüder Grimm für eine gnadenlose Selbstfeier“<sup>560</sup> und reagieren pubertär auf den Oralverkehr mit Vokalen (vgl. GW, 107, 348) mit der Äußerung: „Das Bild prägt sich deshalb besonders unangenehm ein, weil Grass das Buch mit Illustrationen ausgestaltet hat, auf denen die Buchstaben des Alphabets von einem schamhaarhaften Gekräusel umgeben sind.“<sup>561</sup> Mit ‚dem Bild‘ verweist der Rezensent auf u. a. die Verszeile „aber Jacob Grimm war ohnehin/ dem weiblichen Fleisch entwöhnt/ und verkehrte oral nur mit Vokalen.“ (GW, 107) Die Mehrheit der Rezensenten dagegen lobt Grass' Assozierfreude, den „Charme seines Redens“<sup>562</sup> und seine sprachliche Virtuosität.<sup>563</sup> Jörg Magenau schreibt in der *Tagesspiegel*: „*Grimms Wör-*

---

<sup>558</sup> ‚Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung‘, *VDS-Sprachnachrichten*, (4/2012) [http://www.vds-ev.de/sn-mobil/56/S20A1\\_ggrass.html](http://www.vds-ev.de/sn-mobil/56/S20A1_ggrass.html) (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).

<sup>559</sup> Günter Grass' Vermächtnis *Grimms Wörter*, *Die Zeit*, (16. August 2010) <http://www.zeit.de/news-nt/2010/8/16/iptc-bdt-20100816-156-25983784xml/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).

<sup>560</sup> Andreas Rosenfelder, ‚Grass übt Oralverkehr mit Vokalen‘, *Die Welt*, (20. August 2010) <http://www.welt.de/kultur/article9095298/Grass-uebt-Oralverkehr-mit-Vokalen.html?print=true> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016). Auch der Rezensent der Süddeutschen Zeitung liest *Grimms Wörter* eher als eine Liebeserklärung an Grass selbst, als an die deutsche Sprache. Vgl. Thomas Steinfeld, ‚Weil eitler Ehrgeiz juckt‘, *Süddeutsche Zeitung*, (18. August 2010) <http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/rezension-des-neuen-grass-weil-eitler-ehrgeiz-juckt-1.989403-2> (zuletzt herangezogen am 27. März 2016).

<sup>561</sup> Rosenfelder, ‚Grass übt Oralverkehr mit Vokalen‘, <http://www.welt.de/kultur/article9095298/Grass-uebt-Oralverkehr-mit-Vokalen.html?print=true> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016). Das „schamhaarhafte Gekräusel“ ist in Wirklichkeit ein Durcheinander von Wörtern.

<sup>562</sup> Hans-Martin Gauger, ‚A wie Apostel, M wie Moral‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. August 2010 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/guenter-grass-grimms-woerter-a-wie-apostel-m-wie-moral-11014476-p2.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).

<sup>563</sup> Vgl. u. a. Jörg Magenau, ‚Günter Grass's Liebeserklärung an die deutsche Sprache‘, *Der Tagesspiegel*, (17. August, 2010) <http://www.tagesspiegel.de/kultur/gebrueder-grimm-guenter-grass-liebeserklaerung-an-die-deutsche-sprache/1904402.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016); Alison Flood, ‚Günter Grass writes

ter gehört zu den wichtigsten Büchern Grass' [...] und ist vielleicht sein schönstes.<sup>564</sup> Der Rezensent in der badischen Zeitung schlussfolgert mit Recht: „Nur wer sich selbst liebt, kann die Sprache so als Heimat und Teil seiner Geschichte empfinden, und nur wer seine Sprache liebt, kann sie so streicheln, kneten und beherrschen wie Grass in seinen besten Momenten.“<sup>565</sup>

In ihrem Aufsatz ‚Heimat, Modernity and the Archive. Günter Grass's *Grimms Wörter*‘ liest Shafi Grass' letztes Buch als eine Huldigung an die Heimat und an die Erinnerung, die nicht von spezifischen Örtern, sondern von der Sprache vertreten wird: „In *Grimms Wörter*, Heimat is not a spatial but a historical, linguistic, and cultural concept requiring the constant work of remembrance and re-imagination, of keeping archives adaptable and open.“<sup>566</sup> Taberner liest *Grimms Wörter*, genau wie *Die Box*, als Beispiel von Grass' *old-age style*. Er betrachtet Grass' letzten Roman als „his inevitable elevation into the pantheon of German Greats.“<sup>567</sup> Exemplarisch hierzu sei vor allem die Szene, in der Jacob Grimm seine ‚Rede über das Alter‘ (vgl. GW, 256-266) für ein Publikum abhält, in dem unter anderem Johann Gottfried Herder, Gottfried Wilhelm Leibniz, Fichte, Hegel, Adelung, Schottel, Bischof Ulphilas, Luther und das Ich selbst zu erkennen sind (vgl. GW, 257). Taberner beschließt:

*Grimms Wörter* stages an act of self-monumentalization that in the end dissolves the retrospection of the life-review. The book itself – its exquisite fabrication and striking presentation – is a physical monument to Grass' preeminence among postwar German writers. But inside its linen covers and on its outsized pages set in a Bodoni's serif typeface, Grass constructs his own more intangible, yet also more impressive monument to the purposefulness of his life's work, that is to the idea of Grass. Beyond the misplaced enthusiasms of his youth, beyond his idiotic desire to volunteer for Hitler's war, beyond even his Waffen SS service, and be-

---

final autobiography', *The Guardian*, (24. August 2010) <http://www.theguardian.com/books/2010/aug/24/gunter-grass-last-autobiography> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016); Herman Jacobs, ‚Grimms Woorden. Een liefdesverklaring. Günter Grass‘, *cobra.be*, (5. März 2015) <http://cobra.canvas.be/cm/cobra/boek/2.19844/1.2250795> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016); Günter Grass' Vermächtnis *Grimms Wörter* <http://www.zeit.de/news-nt/2010/8/16/iptc-bdt-20100816-156-25983784xml/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).

<sup>564</sup> Jorg Magenau, ‚Günter Grass's Liebeserklärung an die deutsche Sprache‘ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/gebrueder-grimm-guenter-grass-liebeserklaerung-an-die-deutsche-sprache/1904402.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).

<sup>565</sup> Martin Halter, ‚Liebeserklärung an sich selbst‘, *Badische Zeitung*, (21. August 2010) <http://www.badische-zeitung.de/literatur-rezensionen/liebeserklaerung-an-sich-selbst--34451221.html> (zuletzt herangezogen am 27. März 2016).

<sup>566</sup> Shafi, ‚Heimat, Modernity and the Archive. Günter Grass's *Grimms Wörter*‘, *Heimat. At the Intersection of Space and Memory*, hg. v. Friederike Eigler und Jens Kugele, (Berlin: de Gruyter, 2012), 191.

<sup>567</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass*, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser, 77.

yond his callously ambitious artistic drive – beyond shame, then – the *greatness* of who Grass truly is may finally endure.<sup>568</sup>

Ich stimme Taberners Behauptung, dass *Grimms Wörter* ein „act of self-monumentalization“ ist, zu, vermisste in seiner Analyse aber die Art und Weise, wie Grass die „self-monumentalization“ realisiert. Auch dass der Erzähler in dem letzten Roman am nächsten zu dem Autor steht, bejahe ich. Taberner berücksichtigt meines Erachtens dabei aber ungenügend den narrativen Kontext. In meiner Analyse frage ich mich, auf welche Art und Weise *Grimms Wörter* zum „self-monumentalization“ wird. Ausschlaggebend dafür ist die Art und Weise, wie die Brüder Grimm dargestellt werden und wie sich das Ich den Brüdern gegenüber verhält. Dieses Thema steht an zentraler Stelle in meiner Analyse. Auch der sich verändernden Erzählerkonstellation in *Grimms Wörter* werde ich Aufmerksamkeit schenken und, genau wie bei der Analyse von *Die Box*, versuchen, die Frage zu beantworten, ob die Veränderung mit Leeders Merkmalen des Spätstils – Enthüllung des selbst und eines selbstbewussten Abschied-Nehmens – einhergeht.

### 6.2.2 „Weil eitler Ehrgeiz juckt“: Die Erzählsituation

Von A wie Anfang bis Z wie Zettelkram. Wörter von altersher, die abgetan sind oder abseits im Angstrad laufen, und andere, die vorlaut noch immer bei Atem sind: ausgewiesen, abgeschoben, nach anderswo hin. Ach, alter Adam! (GW, 9)

Mit diesem Satz, der sofort Anfang und Ende des Wörterbuches und so auch das Ende von *Grimms Wörter* umfasst, fängt Grass' letzter Roman an. Diesem Absatz, der die Absicht des Buches enthält, folgt sofort eine im Ton ganz andere Äußerung:

Es waren einmal zwei Brüder, die Jacob und Wilhelm hießen, für unzertrennlich und landesweit berühmt galten, weshalb sie ihres Nachnamens wegen die Brüder Grimm, Grimmbrüder, auch Gebrüder Grimm, von manchen die Grimms genannt wurden. Selbst nach heutigem Sprachgebrauch, der sich gern mit Anleihen brüstet, sind sie als Grimm Brothers Redensart, und sei's nur vom Hörensagen als Märchenonkel, die uns von Allerleirauh und Aschenbrödel erzählen. (GW, 9)

Der Anfang des zweiten Absatzes von *Grimms Wörter* beginnt mit der Nacherzählung des Lebens der Märchensammler. Programmatisch fängt der Erzähler mit der von den Grimms verbreiteten märchenhaften Floskel ‚es war einmal‘ an. Darüber hinaus knüpft

---

<sup>568</sup> Taberner, *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser*, 80. [Hervorhebung im Original]



die Phrase bewusst beim Anfang von *Die Box* an – „Es war einmal ein Vater“ (BO, 7) – und greift so die Erzählsituation aus dem zweiten Roman der *Erinnerungstrilogie* auf: Eine neutrale Erzählinstanz hat das Wort und erzählt märchenhaft über die Brüder Grimm. Der gleiche Anfang deutet an, dass der Vater aus *Die Box* auch in *Grimms Wörter* das Wort hat und auf eine ähnliche Art und Weise wie die Grimms erinnert werden will. Die Konstellation mit einer neutralen Instanz hält sich denn auch – genau wie in *Die Box* – nicht lange. Zwei Seiten weiter taucht das Ich auf und behauptet: „Ich aber sehe sie [die Grimmbrüder] als Doppelgespann lebenslänglich vor den stets überladenen Bücherkarren gespannt“ (GW, 11). Ab jetzt hat das Ich offenkundig das Wort und spielt keine Versteckspiele mehr. Das Ich verwebt die Biographie der Brüder Grimm mit Ereignissen aus seinem eigenen Leben. Zwei gleichrangige, zwar zeitlich getrennte intradiegetische Welten entstehen: eine mit den Abschnitten aus dem Leben des Ich und eine mit den Biographien der Brüder Grimm. Wie ich im nächsten Abschnitt besprechen werde, verlassen die Protagonisten ihrer Welt regelmäßig und treffen sich auf neutralem Terrain: dem Tiergarten, der in *Grimms Wörter*, oder zumindest in bestimmten Passagen in dem Roman, aus der Zeit zu fallen scheint. Das Ich berichtet auf eine für Grass typische Art und Weise über die Leben der Brüder und seinen eigenen Lebenslauf. Bestimmte Erinnerungen erzählt er haarfein nach, an andere Ereignisse erinnert er sich nur ungenau: „In Gelsenkirchen war das oder ist es in Wanne-Eickel gewesen?“ (GW, 36) Was seine eigene Erzählung der Grimms betrifft, ist das Ich ebenfalls nicht von allen Einzelheiten auf dem Laufenden: „oder saßen sie [Dahlmann und Jacob] einander stumm gegenüber?“ (GW, 22) Auch in *Grimms Wörter* gibt sich Grass der Eigendynamik seines Erzählstoffes hin.

Die Haupterzählinstanz ist ein extradiegetisches, autodiegetisches Ich, das Autor-Ich. Im Gegensatz zu den anderen Romanen in Grass' Œuvre, wird die extradiegetische Welt in *Grimms Wörter* nicht ausführlich ausgearbeitet. In *Die Rättin* erreichte die Ausarbeitung der extradiegetischen Welt einen Höhepunkt, um danach abzunehmen. Die Werke *Unkenrufe*, *Ein weites Feld* und *Im Krebsgang*<sup>569</sup> enthalten zwar noch Hinweise auf die Welt, in der erzählt wird, und vor allem auf die höchste Erzählinstanz oder den Auftraggeber des Ganzen, der Schriftsteller wird jedoch im Roman nicht (mehr) hinter seinem Schreibtisch thematisiert. Ab *Beim Häuten der Zwiebel* ändert sich die Erzählkonstellation. Im Zwiebelbuch fällt die Ausarbeitung der extradiegetischen Welt zum ersten Mal – *Mein Jahrhundert* ausgenommen – weg. Ein Ich berichtet über sich ‚in Variationen‘: Es erzählt sich selbst als Vierzehnjährige, als Siebzehnjährige, als Vierzigjährige und als fast Achtzigjährige. Die Welt, in der das Ich erzählt, wird nicht ausführlich thematisiert, die

---

<sup>569</sup> *Mein Jahrhundert* enthält keine ausgearbeitete extradiegetische Welt: Der Roman präsentiert hundert verschiedene Erzähler; die Welt, in der erzählt wird, wird im Roman jedoch nicht ausführlich thematisiert. Deshalb ist *Mein Jahrhundert* eine Ausnahme im Oeuvre von Grass.

künstlerische Spaltung zwischen den verschiedenen Ich, die auch in einem Pronomenwechsel Ausdruck findet, erinnert allerdings an die Trennung zwischen den verschiedenen diegetischen Welten:

Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte, doch immer noch liebend gern auf Mutters Schoß saß, begann und endete etwas. Aber läßt sich, was anfang, was auslief, so genau auf den Punkt bringen? Was mich betrifft, schon. (BHZ, 7)

Schon der erste Absatz in *Beim Häuten der Zwiebel* verweist anhand des Unterschiedes zwischen ‚Er‘ und ‚Ich‘ auf die Differenz zwischen dem Ich, das erzählt, und dem Ich, das erzählt wird.

Die Erzählkonstellation in *Die Box* ist ebenfalls eine andere als in Grass‘ anderen Werken. Auch wenn sich die ursprüngliche Erzählsituation, bei der eine neutrale Instanz über Begegnungen zwischen einem Vater und seinen Kindern erzählt und dann den Kindern das Wort gibt, rasch als die ‚typische‘ Erzählsituation Grass‘ erkennen lässt, gibt es auch hier einen Unterschied in der Ausarbeitung der extradiegetischen Welt: Die Welt des erzählenden Ich wird in *Die Box* kaum thematisiert. Eine der Folgerungen dieser ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt, nämlich die fingierte Gleichzeitigkeit zwischen Produzieren und Rezipieren, ist in *Die Box* allerdings noch anwesend: Weil es den Anschein hat, dass die Gespräche direkt *gestreamt* werden, hält sich das Gefühl, dass Produktion und Rezeption gleichzeitig verlaufen.

Es hat den Anschein, als ob sich die Erzählsituation in *Grimms Wörter* von allem Beiwerk entledigt hat. Es gibt Äußerungen, die dem extradiegetischen Ich zuzuschreiben sind, von einer ausgearbeiteten extradiegetischen Welt ist allerdings nicht die Rede. Im Gegensatz zu *Beim Häuten der Zwiebel* unterscheidet das Erzähl-Ich nicht zwischen dem erzählenden Ich und dem erzählten Ich. Eine deutliche Trennung zwischen dem erzählenden Subjekt und dem erzählten Objekt lässt sich also nicht nachweisen. Der Erzähler fällt zum ersten Mal mit sich selbst als erzähltem Objekt zusammen und braucht offensichtlich keine künstlerische Distanz, um über sich selbst berichten zu können. Darüber hinaus ist wegen der fehlenden ausgearbeiteten extradiegetischen Welt auch keine fingierte Gleichzeitigkeit zwischen Produzieren und Rezipieren vorhanden: Der schreibende Erzähler von *Grimms Wörter* wird nicht thematisiert, was dafür sorgt, dass der Leser das Gefühl hat, einen fertigen Text in der Hand zu haben, dies im Gegensatz zu den anderen Werken des hier erforschten Korpus, in denen die Produktion Teil des Endergebnisses war. Die ‚Fertigkeit‘ ist für Grass neu – und einmalig – und kann im Kontext eines Spätstils gelesen werden. Es hat den Anschein, als ob Grass, der sich bewusst ist, seinen letzten Roman zu schreiben, seine Schreibaarbeit abschließen will und dies tut, indem er auch die Schreibaarbeit in seinem Roman – und seines Romans – als vollendet darstellt. „– denn nun ist alles gesagt –“ (GW, 357) heißt es auf der vorletzten Seite von *Grimms Wörter* und dies gilt dem (in Grass‘ Œuvre allgegenwärtigen) Erzähler als auch dem Autor.

### 6.2.3 „Ich bin dem einen, dem anderen beiseite“: Analyse des Metalep-sengebrauchs

#### Entwicklung der Interaktion zwischen den Brüdern und dem Ich

„Gestützt auf diese Citate wünsche ich mir nun, beide im Tiergarten zu sehen. Das kann ich: wünschen, wie im Märchen herbeigewünscht wird“ (GW, 96). *Grimms Wörter* verwebt nicht nur die Biographie der Brüder Grimm mit der des Erzählers, die Leben der Märchensammler sind nicht nur ein Anhaltspunkt für den Erzähler, über eigene Ereignisse erzählen zu können, sondern der Erzähler versucht auch, wie das Zitat verrät, in die Nähe der Brüder Grimm zu kommen, indem er sie „herbeiwünscht“. Im Verlauf des ganzen Textes gibt es zahllose Anspielungen darauf, dass der Erzähler die Brüder reden hört<sup>570</sup>, oder sie in ihren Studierstuben oder während ihrer Spaziergänge, „[d]iesmal verbirgt mich eine dornige Hecke“ (GW, 142), im Tiergarten sieht.<sup>571</sup> Die Umschreibung „Also sehe ich sie gegen Ende Oktober sechsundvierzig im Tiergarten“ und ihre Varianten („Ich sehe...“, „Ich höre...“) erinnern stark an die Umschreibung, mit der der Annäherungsversuch zu Malskat in *Die Rättin* eingesetzt wurde: „So sehe ich ihn mit seinem Karabiner 98 K“ (R, 193). Die Metalepsen in *Grimms Wörter* erzielen Ähnliches wie in *Die Rättin*. Die Szenen, die mit „höre ich“ oder „sehe ich“ eingeleitet werden, sind, genau wie es in der Malskat-Geschichte der Fall war, der Ausdruck von Gedanken im Kopf des Erzählers. Dies deutet der Erzähler auch selbst an:

Weil Jacob sich gegen ende des Revolutionsjahres verbittert und an der Zerrissenheit Deutschlands leidend in seine Gelehrtenstube zurückgezogen hatte, sehe ich nunmehr wie hinter Dunstschleiern, doch deutlich sobald ich die Augen schließe, Wilhelm im winterlichen Tiergarten unterwegs. (GW, 166)

Das zitierte Fragment verdeutlicht, dass das Ich die Brüder Grimm, i.c. Wilhelm, erst sieht, wenn er seine Augen schließt und betont somit den imaginären Charakter seiner Beschreibungen. Die suggerierten sinnlichen Wahrnehmungen der Brüder sind also ein Ausdruck des Denkprozesses während der Schreibarbeit, weshalb sie dem extradiegetischen Ich-Erzähler zugeschrieben werden müssen. Wie vorher erwähnt, ist die extradiegetische Welt in *Grimms Wörter* nicht ausführlich ausgearbeitet, der extradiegetische Erzähler ist trotzdem manchmal, u. a. anhand der Wahrnehmung seiner Objekte, zu erkennen. Weil derartige Äußerungen dem extradiegetischen Erzähler zugeschrieben werden müssen, sind sie als intratextuelle figürliche oder narratoriale Diskurs-Metalepsen zu bezeichnen. Die suggerierte sinnliche Wahrnehmung von den Brüdern

---

<sup>570</sup> Vgl. u. a. GW, 13, 48, 97, 123, 125, 142, 242, 260, 262.

<sup>571</sup> Vgl. u. a. GW, 11, 13, 30, 142, 166, 189, 221, 228, 237, 242, 267, 268.

Grimm, wie sie von dem extradiegetischen Ich beschrieben wird, ist eine Ausformulierung von demjenigen, was sich während der Schreibarbeit seinem geistigen Auge vorüberzieht und soll deshalb als eine Metaphorisierung des Schreibprozesses verstanden werden. Während das extradiegetische Ich in anderen Romanen offenkundig auf die Schreibarbeit seiner Bücher – die dann zugleich auch die Bücher, die der Leser in der Hand hat, sind – anspielt, sind die Hinweise auf die Schreibarbeit in *Grimms Wörter* subtiler verarbeitet. Weil es im Gegensatz zu anderen Romanen keine ausführlich ausgearbeitete extradiegetische Welt gibt, wird der Schriftsteller während der Arbeit an seinem Roman nicht (mehr) thematisiert, die sinnlichen Wahrnehmungen der Brüder Grimm sind aber stellvertretende Enthüllungen der Struktur der Geschichte und ihres künstlichen Charakters.

Genau wie in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und in *Die Rättin* lässt sich auch in *Grimms Wörter* eine Entwicklung im Metalepsengebrauch feststellen. Obwohl die meisten Rezensenten und Kritiker über lebhafteste Kontakte zwischen den Brüdern Grimm und dem Erzähler berichten, gibt es erst im letzten Viertel des Romans eine Interaktion zwischen den beiden Parteien. Am Anfang ist der Erzähler tatsächlich im Stande, sich die Grimms lebhaft vorzustellen, er folgt Wilhelm sogar im Tiergarten (vgl. GW, 143), und behauptet, Jacob sein Manuskript einer Akademierede nachzutragen (vgl. GW, 227), von einer Interaktion ist aber nicht die Rede. Unter anderem im folgenden Fragment kommt dies zum Ausdruck:

Jacob bestand darauf. Mit anlautendem be [...] reihte er das Beben, den Becher, den Bedarf, kam auf beabsichtigen, bearbeiten, beäugen und hätte mir, der ich mich in seine Schreibstube drängte, mit einem weiteren Stichwort, Beerdigung, Gelegenheit geben können, ihm von jenem Sommertag, des Jahres fünfundachtzig zu berichten, als wir – seine Söhne, Wallraff, Kopelew und ich – Heinrich Böll zu Grabe trugen, wozu dem Leichenzug vorneweg, Zigeuner aufspielten, deren Melodien wehmütig verwehten und zugleich alle Trauernden zum Tanz bewegen wollten.

Ich hätte Jacob mit Böllzitate füttern mögen [...] dann aber ist es wohl Wilhem gewesen, der mich zur Seite schob, an meiner Stelle dem Bruder über die Schulter schaute (GW, 76).

Das Textfragment beleuchtet, wie das Ich das Leben der Brüder als Sprungbrett für Ereignisse aus seinem eigenen Leben anwendet, zeigt aber vor allem, dass sein Versuch, sich den Brüdern – und dann vor allem Jacob, denn ihm gilt sein größtes Interesse – zu nähern, an diesem Punkt im Roman misslingt. Der Erzähler ist ein stiller Zuschauer, er versucht zwar, sich den Brüdern anzunähern, seine Versuche tragen erst ganz am Ende des Romans Früchte: Erst dann gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit der Brüder auf sich zu lenken und mit ihnen ein Gespräch anzuknüpfen. So lange sein ‚Unbemerkt-Bleiben‘ sich hält, realisieren die Äußerungen wie „ich sehe“ und „ich höre“ Diskurs-Metalepsen, die als Ausdruck der Gedanken des Erzählers zu betrachten sind: Die Brüder tauchen vor

dem geistigen Auge des Erzählers auf; er sieht oder hört sie, wie er auch selbst andeutet, im Kopf.

Im letzten Viertel des Romans ändert sich die Art der Interaktion zwischen den Brüdern und dem Ich, und dadurch auch die Art und die Interpretation der Metalepsen. Der Erzähler hört oder sieht die Brüder nicht nur in seinen Gedanken, sie erscheinen ihm jetzt auch leibhaft vor den Augen:

Doch während er [Wilhelm] noch spricht und mit einem Sturzbach Zitate den Gauch einen Kuckuck sein läßt, verblaßt er von den Rändern her, verkrümmelt sich sozusagen. Gerade noch höre ich: „weshalb gauchen vormals für täuschen stand, so daß sich Paracelsus sicher sein konnte: ‚also geucht ein Narr den anderen.‘“

Welch ein Frühlingsspektakel! Knallende Knospen. Trugbilder verlocken, schwinden, gaukeln neuerdings. Immer noch ruft er aus dem nahen Erlengebüsch. Jetzt setzt ein zweiter ein, weiter weg. Vermutlich gaukt er aus den hängenden Zweigen der Trauerweide am Ufer jenseits der Rousseauinsel. Nicht um den einen abzulösen, ruft der andere. Sie überbieten sich, wollen gewinnen, rufen um die Wette. Ich zähle nicht mit. Sollen sie gauken und gäuchen; mir wird die Zeit knapp. (GW, 302)

Das Verflüchtigen von Wilhelm „von den Rändern her“ und die Vorstellung des Erzählers, als ob er das Verblassen nicht kontrollieren könne, impliziert eine buchstäbliche Interpretation der Metalepse: Wilhelm ist über eine intratextuelle figürliche *Story-Metalepse* in die Welt des Erzählers versetzt worden, und verflüchtigt sich nach einer Weile: Er geht nach seiner intradiegetischen Welt zurück. Das künstlerische Verschwinden weist darauf hin, dass der Bruder nicht nur dem geistigen Auge des Erzählers vorüberzieht, sondern dass er ‚leibhaft‘ im Tiergarten anwesend ist. Auch der Kommentar des Erzählers impliziert eine wörtliche Überschreitung. Seine Äußerungen sind zwar bewusst ambig. „Welch ein Frühlingsspektakel“ kann sowohl dem Ruf des Kuckuks gelten, wie eine ironische Bemerkung über Wilhelms ‚magischen‘ Schwund sein. Auch im Rest des Zitats bleibt es dahingestellt, ob der Erzähler über die Grimms oder aber über die Kuckucke redet. Seine Behauptung, „Ich zähle nicht mit“ kann aber im Kontext seiner Versuche einer Kontaktnahme mit den Grimms gelesen werden und spielt darauf an, dass sich sein Annäherungsversuch zu den Brüdern (noch) nicht vollzogen hat. „Mir wird die Zeit knapp“ bekommt auch im Licht der Versuche zur Annäherung Bedeutung: Das Ich ist sich davon bewusst, am Ende seines Lebens zu stehen, für eine Identifizierung mit den Brüdern Grimm, denn das ist das ultime Ziel, bleibt nicht viel Zeit mehr übrig. Wilhelm wiederholt seinen ‚Fluchttrick‘ später im Roman abermals: „während er sich zuerst von den Rändern her zerfranste, sich schließlich als Wolke verflüchtigte“ (GW, 312). Die Wiederholung des gleichen „Spektakels“ verstärkt die Hypothese, dass die Metalepsen nicht länger metaphorisch interpretiert werden sollen, sondern dass sie die Brüder Grimm als leibhaft anwesend darstellen.

Die Änderung der Interaktion zwischen den beiden Parteien kann als ein Schritt in der Entwicklung von einer historischen Person zu einer Grass-Figur betrachtet werden. Der Erzähler ist lange Zeit nur im Stande, die Grimms zu beobachten, allmählich gelingt es ihm, sich die Brüder anzueignen und sie zu literarischen Figuren zu gestalten. Dies zeigt sich in der leibhaften Anwesenheit der Brüder in z. B. dem Tiergarten und in ihrer Möglichkeit, zu ‚verblassen‘. Die Entwicklung der Brüder zu literarischen Figuren ist auch ein Schritt in der Annäherung des Ich zu den Brüdern. Je mehr Figur sie werden, je einfacher es für den Erzähler wird, den Brüdern näher heranzukommen. Auffallend ist, dass erst nach dem Tod der Brüder die Annäherungsversuche des Ich Früchte zu tragen beginnen. „Am 16. Dezember [1859]“, so lesen wir, „starb Wilhelm Grimm“ (GW, 209). Nach einigen leidenschaftlichen Versuchen, Wilhelm zu Lebzeiten auf die Bank im Tiergarten herbeizuwünschen – „soll Wilhelm neben mir auf der Bank gegenüber der Rousseauinsel sitzen. Doch so viele Lockwörter ich probiere [...] unablässig holt mich die Gegenwart ein“ (GW, 299) –, gelingt es dem Erzähler nach Wilhelms Tod, ihn zum ersten Mal „auf die Tiergartenbank zu locken“ (GW, 301). Ein wenig später berichtet der Erzähler, dass Wilhelm, „immer gut für Begegnungen außer der Zeit“ (GW, 310) sei, und er aufs Neue „auf einer Bank nahe dem Lortzingdenkmal“ (GW, 310) sitze. Auffallend ist, dass während dieser ‚Begegnungen‘ keine Interaktion zu Stande kommt. Der Erzähler deutet zwar an, dass Wilhelm über „den von ihm entdeckten Gauchberg“ (GW, 302) spricht oder verweist auf ihr „Geplauder über Berliner Gesellschaft damals und heute“ (GW, 310), trotzdem bleibt Wilhelm eine passive Figur, die in den Gesprächen selbst nicht zu Worte kommt. Äußerungen wie „Wilhelm scheint zuzuhören“ (GW, 310) betonen ebenfalls, dass die Annäherung noch kein Ende genommen hat.

Bei Jacob geschieht Ähnliches. Der Erzähler berichtet: „Am Abend des 20. September [1863] hört er zu atmen auf“ (GW, 274). Erst nach seinem Tod versucht das Ich, auch Jacob im Tiergarten auf einen Bank zu bitten: „Ich imaginiere ihn, zitiere ihn mit von I-Pünktchen verzierten Sätzen herbei, komme von Jammer auf Jubel; und schon ist mir, als sitze er neben mir auf der Tiergartenbank“ (GW, 276). Die Konjunktiv-Konstruktion deutet an, dass nicht wirklich eine Interaktion zwischen den beiden zu Stande kommt. Eine lebendige Konversation, an der Jacob als aktiver Gesprächspartner teilnimmt, gibt es erst am Ende des Romans. Vorläufig will Jacob nur „als Zuhörer anwesend sein“ (GW, 281).

Dass es dem Erzähler erst nach dem Tod der Brüder gelingt, sie ‚leibhaft‘ herbeizuwünschen, kann auf Grass‘ Achtung vor der Biographie der Brüder hinweisen. Es hat den Anschein, als ob Grass seinen Erzähler nicht in ihre Biographie eindringen lassen will. Alle Begegnungen während der Lebzeit der Grimms sind platonischer Art, erst nach ihrem Tod, der das Ich dem Raum gibt, seine Phantasie spielen zu lassen, ist es so frei, seine leibhafte Anwesenheit in Gesellschaft der Brüder zu suggerieren. Dies zeigt, dass, obwohl Grass verschiedene Male behauptet, eine Realität, in der die Phantasie ihren Platz hat, kreieren zu wollen, er die Trennung ‚Phantasie-Realität‘ in *Grimms Wörter*

striker benutzt, als dass er durchblicken lässt. Auch in den Szenen, die mit „ich sehe“ oder „ich höre“ eingeleitet werden, ist dies wahrzunehmen, weil gerade diese Formel zeigen, dass das Ich die Biographie der Grimms um seine eigenen Behauptungen ergänzt. Folgendes Beispiel illustriert die Arbeitsmethode:

Ich sehe ihn [Jacob] stürzen. Er kippt weg, greift im Fallen ins Regal, sucht Halt an Büchern, die mit ihm fallen. Wie in Zeitlupe schwankt er, fällt und fällt, als habe in einem Film, der seinen Sturz feiert, die Leiter Turmeshöhe. Er schlägt mit dem Kopf auf, liegt jetzt, bleibt liegen. Blut färbt die Silberlocken. Umliegend die mit ihm gestürzten Bücher, dicke darunter, Folianten.

Ich sehe Wihelms Witwe herbeieilen. Nach Auguste ruft sie. Folgsam mit dem Pflasterkasten kommt die Tochter, zeigt sich zugreifend praktisch. Schon ist der Kopf verbunden. Und wenig später sitzt er wieder und schreibt einen Brief an Hirzel, in dem er Bericht gibt von einer Vorlesung, die er trotz des Unfalls vor den Mitgliedern der Akademie gehalten hatte: „sie handelte vom schlafe der Vögel.“ (GW, 237)

Der Ansatz dieser Textstelle („ich sehe ihn“) macht deutlich, dass sich die detaillierte Beschreibung von Jacobs Fall im Kopf des Erzählers ereignet, eher als dass er sie Quellen über das Leben der Grimms entnommen hätte. Erst am Ende knüpft der Erzähler mit dem Zitat aus der Akademierede an historisch Überliefertes an. Das heißt nicht, dass solche Stellen von dem Erzähler – und von Grass – weniger geschätzt werden, wohl im Gegenteil. Wie bei der Analyse von des *Tagebuchs* schon erwähnt wurde, hat Grass 1981 expliziert, dass alles, was unsere Vorstellungskraft bevölkert, Realität ist: „was hätte sein können, wenn nicht das Gegenteil Tatsache geworden wäre“ (B, 420), hieß es bereits in *Der Butt*. Es ist möglich, dass Jacob während seines Sturzes ins Regal gegriffen, Halt an die Büchern gesucht hat und daher hat das Ich es in *Grimms Wörter* als Teil von Jacobs Biographie aufgenommen. Sprachliche Strukturen, wie „sehe ich“ und „höre ich“ signalisieren in *Grimms Wörter* Grass‘ erweiterte Wirklichkeit – denn als erweiterte Wirklichkeit sollen die Hinzufügungen im Leben der Grimms interpretiert werden –, so dass er – unbewusst? – die Trennung zwischen Phantasie und Realität dennoch darstellt.

Ganz am Ende des Romans gibt es – letztendlich – eine wesentliche Begegnung zwischen den Brüdern und dem Erzähler. Der Erzähler findet nach „langer Wegstrecke zum Neuen See“ (GW, 354) und mietet dort ein Ruderboot. Er hofft, mit Jacob und Wihlelm in einem Boot zu sitzen „[u]nd schon sitzen sie mir gegenüber“ (GW, 355). Die wortwörtliche Begegnung am Ende stellt die im Verlauf des ganzen Romans angewendeten sinnlichen Wahrnehmungen als Vorbereitung dar, um letztendlich zu der lang ersehnten Begegnung kommen zu können. Der Erzähler will die Brüder mit der Mitteilung, dass das deutsche Wörterbuch fertig ist, erheitern: „„Es ist vollbracht!“ rufe ich und verbessere mich sogleich „Es ist getan.““ (GW, 355) Skeptisch reagiert Jacob: „Nichts ist fertig“, Wilhelm fügt der Behauptung hinzu: „Nichts wird fertig“, so dass das Ich gestehen muss „was auf der Welt ist jemals fertig geworden?“ (GW, 356). Die Äußerung betrifft nicht

nur das Wörterbuch, sonder auch das Leben von Grass. Dass die letztendliche Begegnung zwischen den Brüdern und dem Erzähler auch eine Auswirkung auf die Darstellung und die Werke des Ich hat, wird im folgenden Teil besprochen.

## Jacob

Wie oben dargelegt, bringt der Erzähler besonders Jacob Interesse entgegen. Die Annäherungsversuche des Ich gehen so weit, dass sie sich letzten Endes als Wunsch zur Identifikation mit dem Älteren der Brüder herausstellen.

Seine Akademiereden, meine. Was jeweils verhallte und dennoch gesagt werden mußte. Also nannte ich die Freiheit eine Hure, die jeder ficken darf, der zahlen kann. Also suchte er Freiheit in längst gefällten Urwäldern, wo sie einst Zuflucht gefunden hatte. Also rief ich meinem Lehrer Döblin nach. Also feierte er den toten Bruder wie sein besseres Ich [...]

Ich werde ihn suchen. Ahne ich doch, wohin Ausflüchte führen, die auch mir offen sind, während ich freiweg rede und rede... (GW, 221)

Am Anfang des Fragments identifiziert sich das Ich bereits mit Jacob anhand der Gleichstellung ihrer Akademiereden. In der Fortsetzung des Fragments sind die Ereignisse aus Jacobs Leben einen Anhaltspunkt für das Ich, um über Eigenes zu erzählen, die Beschreibung am Ende der Textstelle gilt zugleich Jacob und dem Ich. So vermischen sich die beiden Leben nicht nur auf der Ebene des Diskurses sondern auch auf der Ebene der Story. Die Parallelen zwischen Jacob und dem Ich betreffen auch bestimmte Eigenschaften. So ist der ältere Bruder ebenfalls im Stande sich seinen toten Bruder herbeizuwünschen: „Er rief ihn herbei, wie auch mir dieser Trick geläufig ist“ (GW, 221). Auch was Einsamkeit betrifft, erkennt das Ich in Jacob seinesgleichen: „Doch wie ihn vereinzelt mich, sobald ich von Gesellschaft umgeben bin, zunehmende Schwerhörigkeit. Vergleichsweise ebenbürtig ertauben wir“ (GW, 258). Auch auf struktureller Ebene ist die Identifikation im Text verarbeitet. Dies wird am deutlichsten, wenn Jacob seine ‚Rede über das Alter‘ abhält. Das Ich fängt die Beschreibung der Rede so an: „Es ging um das Alter an sich und um ihn“ (GW, 256). Im Laufe der Rede fühlt sich das Ich immer mehr angesprochen, bis es schlussfolgert:

Denn was der mittlerweile sechundsiebzighrige Greis vom Katheder weg mit zwar immer noch heller, doch im Verlauf längerer Sätze brüchig werdender Stimme vorträgt, gilt mir, meint mich, trifft zu, stellt in Frage und lehrt, meine nunmehr ab achtzig zählende Jahre als möglichen Zugewinn zu nutzen: letzte Ernte steht auf dem Halm. (GW, 258)

Das Ich erkennt sich nicht nur in demjenigen, was Jacob vorträgt, er schlüpft sogar in seine Worte hinein. Während im Roman die Zitate durchgängig mit Anführungszeichen angedeutet werden, ist das Ich hier so frei, sich die Äußerung „letzte Ernte steht auf



dem Halm“<sup>572</sup> zuzueignen. Das Ich lässt die Anführungszeichen fallen, übernimmt so die Worte Jacob Grimms und identifiziert sich anhand der Aneignung seiner Worte mit dem Sprachwissenschaftler. Am Ende des Romans geschieht Ähnliches. Zum ersten und einzigen Mal gibt es eine ‚aktive‘ Begegnung zwischen den Brüdern und dem Ich: Das Gespräch wird nicht, wie es vorher immer geschah, in der indirekten Rede wiedergegeben, die Grimms sind zu aktiven Gesprächspartnern transformiert. Die aktive Interaktion bringt die drei Schriftsteller auf eine gemeinsame Ebene und macht dem Ich eine Gleichstellung mit den Brüdern möglich. Das Ich sitzt in einem Boot auf dem Neuen See und hat die Brüder Grimm herbeigewünscht. Er sieht sie aber nicht nur in Gedanken, sie sind tatsächlich im Boot anwesend. Am Anfang der Begegnung hat es den Anschein, als ob sich das Ich in die 1960er Jahre versetzt, und auch die Grimms in diesem Jahrzehnt herbeigewünscht hat: „Dann plaudere ich aus, was das Jahr sechzig sonst noch zu bieten hat“ (GW, 355). Rasch erweist sich, dass die Begegnung nicht auf ein Jahrzehnt festzulegen ist, denn das Ich verweist auf seine „gegenwärtige Zeit“ (GW, 357), in der das Grimmsche Wörterbuch digitalisiert im *worldwide* Web heranzuziehen ist. Die Brüder und das Ich befinden sich im selben Zeit-Raum, der aus der Zeit zu fallen scheint. Nur in diesem Zeit-Raum ist eine wirkliche Begegnung zwischen den beiden Parteien möglich. Der Zeit-Raum ist, genau wie in dem *Tagebuch*, als eine Darstellung Grass‘ Gleichzeitigkeit zu betrachten. In *Grimms Wörter* will der gleichzeitigen Zeit-Raum aber auch eine Abbildung, ein Vorbote, des Todes sein, in dem das Ich, nach eigenem Wunsch, in der Gesellschaft der Brüder verweilen will. Das Ich wird aber noch (ein wenig) länger auf der Erde verweilen, denn er kommt alleine am Steg zurück (vgl. GW, 358).

Während des Gesprächs im Boot hat das Ich die Möglichkeit, sich in das Gespräch der Brüder einzumischen. Der Roman endet mit einem Dialog der Brüder, so wird suggeriert: „Doch sobald ich verstumme – denn nun ist alles gesagt – und zum Ufer und Bootsverleih zurückrudere, höre ich den Wechselgang der Brüder“ (GW, 357). Über die Stichworte ‚Wahn‘, ‚wähnen‘ und ‚Wahnsinn‘ landen sie beim Z. Dann wird Eichendorff zitiert: „es treibt vom stolzen ziele, kaum geendet, nach neuem ziel dich neues unbehagen“ (GW, 357), worauf die Brüder anfangen, über das Wort ‚Ziel‘ zu sinnieren. Jacob erklärt den Ursprung des Wortes, auf Clemens und Gryphius wird angespielt. In den Dialog mischt sich auch eine Stimme ein, die nicht eindeutig einem der Grimms zugeschrieben werden kann. So bleibt die Äußerung „Das räumliche, das zeitliche“ (GW, 358) so vage, dass sie nicht unbedingt mit Jacob oder Wilhelm verbunden werden kann. Es hat den Anschein, als ob auch das Ich sich in das Gespräch einmischt. Die Unmöglich-

---

<sup>572</sup> Dass die Äußerung „Die letzte Ernte steht auf dem Halm“ ein Zitat von Jacob Grimm ist, hat Grass in einem Interview mit *Der Spiegel* gesagt: Volker Hage und Katja Thimm, ‚Oralverkehr mit Vokalen‘, *Der Spiegel*, (16. August 2010) <http://www.spiegel.de/spiegel/a-711869-4.html> (zuletzt herangezogen am 31. März 2016).

keit, zwischen den Äußerungen der Grimms und denen des Ich zu unterscheiden, repräsentiert die vollzogene Identifikation des Ich mit den Grimms. Vor allem der letzte Beitrag des Gesprächs verstärkt die Hypothese, dass auch das Ich an der Konversation teilnimmt. Mit „Ach, ziellos sein endlich...“ (GW, 358) wird das Gespräch abgerundet. Die Äußerung verknüpft Anfang und Ende des Romans, denn einer der ersten Sätze des Buches lautete: „Ach, alter Adam!“ (GW, 9), ein Seufzer, dem der Buchstabe A gerecht wurde. Dass „Ach“ und „ziellos“ am Ende des Romans nebeneinander gestellt werden, deutet darauf hin, dass sich der Zirkel schließt: Nicht nur das Gespräch, sondern auch das ganze Buch wird abgerundet. Darüber hinaus soll der sich schließende Zirkel als Anspielung auf Grass' Werk gelesen werden. Der Schriftsteller hat nämlich schon vor der Publikation zu erkennen gegeben, dass *Grimms Wörter* wahrscheinlich sein letztes Buch wäre.<sup>573</sup> Die Einsicht macht es plausibel, dass nicht einer der Brüder, sondern der Erzähler – das Autor-Ich – mit der letzten Äußerung das Gespräch, seinen Roman und seine Karriere als Schriftsteller beendet. „Ach, ziellos sein endlich“ spielt auch auf eine früher von dem Erzähler geäußerte Aussage an:

Ich erinnere mich, an von mir beschriebenen Zerfall, der aus anderem Anlaß von Krieg und zerstörender Gewalt zeugte, brülle mich heiser – „Es geht zügig weiter, vorwärts, voran!“ –, will, weil mittlerweile verzagt und zermürbt vom Zweifel an allem, was ein endliches Ziel verspricht, die Suche aufgeben (GW, 329).

Das zitierte Fragment verknüpft *Grimms Wörter* mit *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, denn in diesem Buch beschreibt das Ich, wo und weshalb seinen immer vorhandenen Zweifel entstand und stellt alle vorausgestellte, „schnurstracks“ (ATS, 13) zu erreichende Ziele in Frage. Das endgültige Ziel des Ich lässt sich als „ziellos sein endlich“ umschreiben, ein Ziel, das erst (und nur) im Tod erreicht werden kann. Denn, obwohl das Gespräch im Ruderboot offensichtlich über die Beendung des Wörterbuchs geht, ist deutlich, dass es auch im Licht von Grass' ‚letzter Ernte auf dem Halm‘ gelesen werden muss. Das See- und Bootmotiv erinnert überdies an den Styx und dessen Fährmann Charon. Das Ich übernimmt die Aufgabe von Charon – „denn ich halte die Ruderbank besetzt“ (GW, 355) – und bringt die Grimms (zurück) nach Hades' Reich: „Als ich am Steg anlegte [...] saß ich allein im Boot“ (GW, 358). Durch die Identifikation zwischen den Brüdern und dem Ich, bringt es auch sich selbst zur anderen Welt. Dass ihm noch ein wenig mehr Zeit ge-

---

<sup>573</sup> Vgl. u. a. <http://www.theguardian.com/books/2010/aug/24/gunter-grass-last-autobiography> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016); <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/guenter-grass-grimms-woerter-a-wie-apostel-m-wie-moral-11014476.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016); <http://www.tagesspiegel.de/kultur/gebrueder-grimm-guenter-grass-liebeserklaerung-an-die-deutsche-sprache/1904402.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).

gönnt ist, erweist sich aus der Tatsache, dass das Ich die Stunde Rudern um zwölf Minuten überzogen hat: „ich mußte nachzahlen.“ (GW, 358)

Die im Boot geäußerte Einsicht, dass nichts fertig werden kann, trifft nicht nur auf das Wörterbuch, sondern (vor allem) auf Grass' Leben zu. Mit diesen Gedanken im Hinterkopf bekommt Taberners Hypothese auch in meiner Argumentation Sinn: *Grimms Wörter* gilt als *self-monumentalization*, mit dem Grass sich auf der gleichen Ebene wie die Grimms sieht und seinem Werk den selben Status wie dem der Grimms verleiht. Genau wie er den Brüdern Grimm mehr als hundert Jahr nach ihrem Tod ein Denkmal errichtet, schreibt er mit Hilfe der Identifikation mit den Grimms seinem eigenen Werk in *Grimms Wörter* ein ewiges Leben zu.

#### 6.2.4 Auto-intertextuelle Anspielungen

*Grimms Wörter* bietet neben den Einzelheiten über die Grimms und das Ich einen Überblick über Grass' Werk. Während in *Die Box* Grass' Romane an zentraler Stelle standen, nimmt *Grimms Wörter* Grass' politisches Engagement in den Blick. Seine Romane passieren fast alle Revue in *Die Box*, auf den Arbeitsprozess der Bücher wird in *Grimms Wörter* denn auch nicht mehr näher eingegangen. Nur *Ein weites Feld* bekommt ein wenig mehr Aufmerksamkeit, vor allem am Ende des Romans, als der Erzähler sich während seiner Bootsfahrt auf dem Neuen See an die Fahrt, bei der er „meinen allzeit zeitflüchtigen Romanhelden Fonty und die zartbittre Madeleine, seine aus Frankreich angereiste Enkeltochter“ (GW, 354) an Bord nahm, „auf daß sie rückbezüglich bis in die finsternen Zeiten der Hugenottenverfolgungen ins Gespräch kamen“ (GW, 354), erinnert. Das größere Interesse an *Ein weites Feld* lässt sich einerseits aus dem zentralen Ort erklären: In beiden Büchern ist der Tiergarten in Berlin ein wichtiger Begegnungsort, der aus der Zeit zu fallen scheint. Darüber hinaus ähnelt sich der Aufbau beider Bücher in großem Maße: War damals die Figur Fonty Anhaltspunkt um über Fontane und seine Zeit berichten zu können, so gibt die Biographie der Brüder Grimm dem Erzähler in *Grimms Wörter* immer wieder Anlass, über sein eigenes Leben zu berichten. Beide Werke berichten so gleichzeitig über Privates und Politisches, über die Gegenwart und das neunzehnte Jahrhundert.

Wichtig ist, dass das Ich auch in *Grimms Wörter*, ähnlich wie in *Die Box*, auf die Titel seiner Werke hinweist, sie deshalb als Romane bezeichnet und so ihren fiktionalen Status betont, während vor der *Erinnerungstrilogie* alle Hinweise auf eigenes Werk als historische Anspielungen behandelt wurden.

*Die Box* wie auch *Grimms Wörter* zeigen eine Vorliebe für die Wiederholung von Informationen aus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Der Erzähler „warnt“ den Leser am Anfang davor, dass „altherkommliche Geschichten [...] aufs Neue erzählt werden [wollen]“ (GW, 34), und er hält sich an sein Wort. Viele politische Erinnerungen die im Roman erzählt

werden, hatten bereits in das *Tagebuch* Eingang gefunden. Der Erzähler deutet nicht an, dass es sich um ‚altbackene‘ Informationen handelt, sondern berichtet ausführlich und wie zum ersten Mal über sie. Obwohl im Vergleich zum *Tagebuch* keine Änderungen in den Anekdoten auftauchen – dies im Gegensatz zu *Die Box* –, stellt der Erzähler hier manches in Frage, das er sich in dem *Tagebuch* schon erinnern konnte. Eine seiner Wahlkampfreden muss er total unerwartet für „dreihundert ältere Frauen“ (GW, 36) abhalten. Seine Vorbereitung erwies sich dadurch als total nutzlos, es gelang ihm dennoch, sich von Anekdote zu Anekdote freizusprechen und am Ende großen Beifall zu bekommen (vgl. GW, 36-39 und ATS, 283). Die Anekdote über die Rede wird in *Grimms Wörter* folgendermaßen eingeleitet: „In Gelsenkirchen war das. Eine Werkkantine bot Platz. Zwischen zwei Veranstaltungen wurde mein Auftritt geschoben. Auf Wunsch des örtlichen Kandidaten. Oder ist es ein Gewerkschaftssaal in Wanne-Eickel gewesen?“ (GW, 36) Ein schneller Rückblick in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* gibt Bescheid: Die Rede wurde, laut dem *Tagebuch*, in Wanne-Eickel abgehalten. Auf der einen Seite, hat es den Anschein, als ob das biografische Schreiben in dem *Tagebuch* wie in *Grimms Wörter* angezweifelt wird. Früher vermittelte Informationen werden jetzt in Frage gestellt, so dass es keinen Aufschluss darüber gibt, ob dasjenige was in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* oder aber in *Grimms Wörter* erzählt wurde, ‚wahrhaftig‘ ist. Oder sind die Auskünfte in beiden Romanen unzuverlässig? Weder das *Tagebuch* noch *Grimms Wörter* ermöglichen eine Antwort auf die Frage.

Auf der anderen Seite kann die Vergessenheit eine Enthüllung von Grass‘ Verfahrensweise während des Schreibens sein. Das Sich-nicht-genau-Erinnern-Können ist eine von Grass in seinem ganzen Œuvre häufig angewendete Technik, um einerseits Realitätseffekten nachzustreben, andererseits um zu betonen, dass er sich auf seine Erinnerung bezieht, die er in *Beim Häuten der Zwiebel* von dem Gedächtnis, „das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will“ (BHZ, 8), abgrenzt. Auch in *Grimms Wörter* verlässt das Ich sich auf seine Erinnerung und kann daher nicht (mehr) mit Sicherheit sagen, wo seine Rede für die „Frauen und Müttern der Bergarbeiter“ (ATS, 283) stattgefunden hat. Dass der Ort schon in dem *Tagebuch* mitgeteilt wurde – und dass es zig politische Tagebücher Grass‘, in dem der Ort aufgezeichnet wurde, gibt –, enthüllt Grass‘ ungenaues Erinnern als Technik. Der Autor macht seine Technik bewusst offenkundig und entspricht so einem der Merkmale, die Leeder mit einem Spätstil verknüpft hat: „the revealing of the author“, obwohl es bei diesem Beispiel nicht um eine Enthüllung des Autors, sondern um eine bewusste Enthüllung seiner Technik geht.

Die auto-intertextuellen Anspielungen in *Die Box* und in *Grimms Wörter* sind keine Metalepsen: Die Hinweise auf Grass‘ andere Romane und auf seine politischen Reden decken die textinterne Struktur von *Grimms Wörter* nicht auf und kreieren deshalb keine Strukturparadoxe. Im literarischen Universum, das Grass während seiner Karriere aufgebaut hat, fungieren die Anspielungen in den letzten drei – *Beim Häuten der Zwiebel* einbegriffen – Werken als eine Bestätigung der Ich-Position und der Ich-Funktion in den

Romanen, und als eine Bekräftigung seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Der Erzähler in *Grimms Wörter* sagt über *Die Box* zum Beispiel Folgendes:

Ich heiratete zweimal. Zwischen dem Ende der ersten und dem Beginn der zweiten Ehe erregten mich leidenschaftliche Entscheidungen, die Wirrnis durch übereilten Ortswechsel, endlosen Streit und wiederum Trennung zur Folge hatten. „Familiären Kuddelmuddel“ nannte ich das. (GW, 190-191)

Auch früher im Roman hieß es schon:

Und als ich unlängst *Die Box* schrieb, rief in den Dunkelkammergeschichten mein Knipsmalmariechen angesichts des familären Kuddelmuddels wiederholt: „Aha-chach!“ (GW, 20)

Beide Textstellen handeln über den familiären Kuddelmuddel, den es in den 1970er Jahren im Haus von Grass gab. Auffallend ist, dass das Ich sich den Begriff ‚Kuddelmuddel‘, mit dem die Familienprobleme angedeutet werden, im Textfragment zulegt, während in *Die Box* ausdrücklich gesagt und wiederholt wird, dass Mariechen diejenige ist, die die internen Zwiste als ‚Kuddelmuddel‘ umschreibt: „Damals, als bei uns, wie die olle Marie immer gesagt hat, nur „Kuddelmuddel“ herrschte“ (BO,183).<sup>574</sup> Überdies wird Mariechen in dem soeben zitierten Fragment aus *Grimms Wörter* „mein Knipsmalmariechen“ genannt, als ob das Ich Wert darauf legen will, dass die Art und Weise, auf die Maria Rama in *Die Box* präsentiert wurde, sie zu einer seiner literarischen Figuren, seinem Knipsmalmariechen, gemacht hat. Die Hinweise auf sein Werk und auf die Zulegung von Figuren, die in der extratextuellen Wirklichkeit selbstständige Personen sind, und von Formeln, die angeblich von anderen benutzt wurden, ist eine Offenlegung, ein „revealing“, so Leeder, seiner Schreibtechnik. Sie bezeugen, dass das Ich, das in *Grimms Wörter* das Wort hat, auch in den anderen Werken als extradiegetischer Erzähler auftrat, und bestätigen so seine schriftstellerische Tätigkeit und seine Position als Autor-Ich in all seinen Werken.

### 6.2.5 Schlussfolgerung

Die Erzählsituation in *Grimms Wörter* ist, genau wie die in *Die Box*, anders im Vergleich zu den meisten Romanen aus Grass' Œuvre. Es gibt keine ausführlich ausgearbeitete extradiegetische Welt, die den Schriftsteller bei der Arbeit thematisiert. Folglich fehlt der in den anderen Werken vorfindliche Eindruck, dass der extradiegetische Erzähler im Roman an seinem Roman arbeitet. Dadurch wird keine Simultaneität zwischen Rezipieren

---

<sup>574</sup> Vgl. weiter BO, 74, 78, 85, 102, 106, 110, 194.

und Produzieren suggeriert. Der Text kommt als fertiger Text an, dies im Vergleich zu Grass' anderen Romanen. Überdies gibt es in *Grimms Wörter* keine Spaltung zwischen dem erzählenden Ich und dem erzählten Ich. Zum ersten Mal in Grass' Karriere fällt der Erzähler mit sich selbst als erzähltes Objekt zusammen. Die künstlich kreierte Distanz zwischen dem Ich als Erzähler und dem Ich als Objekt, die sich bisher als notwendig herausstellte, um über Vergangenes reden zu können, erweist sich nicht länger als unerlässlich. Das Ich ist im Stande, einfach von sich und aus sich heraus zu erzählen.

Das Fehlen der gründlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt bringt mit sich, dass es keine expliziten Hinweise auf den Schreibprozess des Romans gibt. In der intradiegetischen Welt wird das Schreiben jedoch metaphorisiert. Die von dem Erzähler häufig angewendeten intratextuellen narratorialen Diskurs-Metalepsen wie „Ich sehe Jacob“ oder „Ich höre Wilhelm“ präsentieren, was der Erzähler vor seinem geistigen Auge vorüberziehen lässt. Die ‚Visionen‘ setzt das Ich in Text um. Die Metalepsen sind also eine Metaphorisierung des Schreibprozesses in der intradiegetischen Welt. Das Fehlen der stark elaborierten extradiegetischen Welt bedeutet also nicht, dass das Ich seine Arbeit nicht mehr thematisiert. Die Thematisierung geschieht aber subtiler als in Grass' anderen Romanen.

Die Metalepsen sind nicht nur eine Metaphorisierung des Schreibprozesses, zugleich stellen sie einen Schritt in der Entwicklung von den Grimmbrüdern zu Grassfiguren dar. Das Ich versucht, sich im Laufe seiner Erzählung den Brüdern Grimm über Metalepsen anzunähern. Anfänglich haben seine Versuche wenig Effekt, die Kontakte zwischen dem Ich und den Brüdern bleiben platonischer Art (Diskurs-Metalepsen), erst nachdem die Brüder gestorben sind, tragen die Versuche des Erzählers Früchte. Der Erzähler ist jetzt leibhaftig bei den Grimms anwesend (Story-Metalepsen), die Gespräche jedoch bleiben zuerst noch ‚passiv‘: Die Brüder Grimm sind nicht am Wort, ihre Äußerungen werden in indirekter Rede wiedergegeben. Am Ende wünscht sich das Ich die Brüder in einem Boot auf dem Neuen See herbei und gibt es zum ersten – und einzigen – Mal eine lebhaftere Interaktion zwischen den beiden Parteien. Das Ich hat sich die Grimms im Laufe seiner Erzählung zu Figuren ausgedacht und ist jetzt, wo die Entwicklung zur Figur sich vollzogen hat, im Stande, sich seinen Figuren zu nähern und mit ihnen ins Gespräch zu treten. Dass es dem Erzähler erst nach dem Tod der Brüder gelingt, mehr als einen platonischen Kontakt zu bewerkstelligen, kann mit einem gewissen Respekt für die Biographie der Brüder in Verbindung gebracht werden: Der Erzähler verhält sich den Grimms gegenüber bescheiden und will nicht in ihren Lebenslauf eingreifen. Erst wenn die Brüder tot sind, wagt es der Erzähler, sich selbst in Anwesenheit der Grimms zu phantasieren. So stellt sich heraus, dass Grass seine Absicht, die Spaltung zwischen Phantasie und Realität nicht zu machen, nicht immer in die Praxis umsetzt. Auch die intratextuellen narratorialen Diskurs-Metalepsen wie „ich höre“ und „ich sehe“ signalisieren die Textstellen, wo das Ich sich auf seine Phantasie und nicht auf reale Quellen verlässt.

Die sich im Laufe der Erzählung vollziehende Annäherung des Ich zu den Brüdern geht mit einem Wunsch nach Identifikation mit den Brüdern einher. Am deutlichsten geht dies aus den Stellen, in denen das Ich Jacob und sich selbst auf Augenhöhe begegnet, hervor. Der Wunsch nach Identifikation ist ein Versuch des Ich, seiner eigenen Person und seinen eigenen Werken einen ähnlichen Ruf wie die Grimms und ihre Werke, die Grass während seiner ganzen Karriere auf inhaltlicher und struktureller Ebene tiefgehend beeinflusst haben, zu besorgen. Dass Grass nach seinem Tod als einer der deutschen literarischen Geistesheroen erinnert worden will, macht er in *Grimms Wörter* offenkundig, wenn er über Jacobs ‚Rede über das Alter‘ berichtet. Er befindet sich im Publikum, fühlt sich von Jacob direkt angesprochen, und wünscht u. a. Johann Gottfried Herder, Gottfried Wilhelm Leibniz, Fichte, Hegel, Adelung, Schottel, Ulphilas und Luther (vgl. GW, 257) herbei. Wenn die Szene auch ein wenig ironisch anmutet, Grass macht deutlich, in welche Gesellschaft er sich nach seinem Tod begeben will und mit wem er assoziiert werden möchte. Taberners Hypothese einer *self-monumentalization* trifft meiner Meinung denn auch tatsächlich zu. Die *self-monumentalization* erreicht einen Höhepunkt am Ende des Romans. Es gelingt dem Ich, mit den Brüdern ins Gespräch zu treten und letztendlich ist nicht mehr zwischen den Worten des Ich und den der Brüder zu unterscheiden. Das Ich fällt mit den Grimms zusammen.

Die *self-monumentalization* ist nicht nur ein Merkmal von *Grimms Wörter*, sondern gilt meines Erachtens für die drei Werke in Grass‘ *Erinnerungstrilogie*. Ausschlaggebend dafür ist die Art und Weise, wie das Autor-Ich in *Beim Häuten der Zwiebel*, *Die Box* und *Grimms Wörter* auftritt. Im Vergleich mit den anderen Werken hat das Ich in der *Erinnerungstrilogie* einen Überblick über das ganze Œuvre. Damit es auf das Œuvre zurückblickt und über die Texte als über Romane berichtet, präsentiert es sich als übergreifender Erzähler dieser Romane. Dies wird zum Teil durch das Fehlen einer ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt ermöglicht. Das Fehlen einer solchen Welt sorgt dafür, dass das Ich nicht (nur) als Erzähler von *Beim Häuten der Zwiebel* bzw. *Die Box* bzw. *Grimms Wörter* aufgeführt wird, sondern es lässt Raum für die Betonung der Arbeit an anderen Romanen. Über eine Darstellung der Jugend (*Beim Häuten der Zwiebel*), des Erwachsenseins (*Die Box*), der alten Tage (*Grimms Wörter*) und der entsprechenden künstlerischen Phase gelingt es Grass, seine schriftstellerische Tätigkeit ‚handgeschrieben‘ zu bekräftigen und ihr selbst ein Denkmal zu setzen.

In den Analysen von *Die Box* und *Grimms Wörter* wurde der Frage nachgegangen, ob die sich verändernden Erzählmerkmale einem Spätstil von Grass, und spezifischer Leeders Merkmalen des bewussten Abschiednehmens und der Enthüllung des Selbst, entsprechen könnten. Es hat sich herausgestellt, dass in *Grimms Wörter* und *Die Box* die Hinweise auf das Schreiben des diesbezüglichen Buches auf eine metaphorisierte Art und Weise im Roman verarbeitet sind. In *Die Box* verweisen die Bilder von Marie auf die Schreibarbeit während in *Grimms Wörter* die intratextuellen Diskurs-Metalepsen wie „ich höre“ als Metaphorisierung des Schreibprozesses zu betrachten sind. Es gibt keinen Erzähler

an die Arbeit mehr. Folglich hat der Leser nicht den Eindruck, einen Text im Aufbau, sondern einen fertigen Text zu lesen. Grass schließt mit der *Erinnerungstrilogie* seine schriftstellerische Karriere bewusst ab, und will diese ‚Fertigkeit‘ in seinen Texten weiterführen. Der Erzähler, der mit dem Erzählen fertig ist und dies dem Leser verdeutlicht, soll mit Hinblick auf den literarischen Abschied von Grass gelesen werden. Grass sowie sein Erzähler runden das Erzählen ab.

Weiter gibt es in beiden Romanen einige Elemente, die Grass‘ Erzähltechnik enthüllen. Am auffallendsten ist der Ich-Erzähler, der auf das Ganze Œuvre zurückblickt und sich allen Werken zulegt. Er bestätigt so zum ersten Mal seine Position als übergreifenden, in allen Romanen zurückkehrenden Erzähler und expliziert die Existenz Grass‘ literarischen Universums. Auch die Hinweise auf die Texte als auf Romane sind im Licht der Bestätigung der eigenen schriftstellerischen Existenz zu lesen. Grass gibt auch einige seiner häufig angewendeten Stilmerkmale als Technik frei. In *Beim Häuten der Zwiebel* bekennt Grass eine Vorliebe für die Erinnerung zu haben und dem Gedächtnis keinen Glauben zu schenken. Implizit gesteht er so, sich an bestimmte Ereignisse nicht erinnern zu wollen (oder zu können). Das Nicht-Erinnern erweist sich in *Grimms Wörter* bewusst als inszeniert: Das Ich erinnert sich nicht an bestimmte Einzelheiten, die es früher schon mitgeteilt hat. Grass bestätigt seine Behauptung aus *Beim Häuten der Zwiebel*, die Erinnerung zu bevorzugen, und zeigt, wie er dies, manchmal künstlerisch, in die Praxis umsetzt.

In beiden Romanen lässt das Ich auch bewusst Zweifel über seinen autobiographischen Schreibstil aufkommen. Früher mitgeteilte Informationen ändern sich plötzlich oder werden in Frage gestellt. Es gelingt dem Ich auf diese Art und Weise, seine älteren Romane wiederzueröffnen, seinen literarischen Stoff lebendig zu halten und sein Mantra, dass (Schreib)Prozesse nicht abgeschlossen werden können, zu bewahrheiten. Darüber hinaus wird in dem Zweifel an dem autobiographischen Schreiben auch eine Kritik an der Identifikation zwischen dem Autor und seinen Erzählern deutlich: Grass hat immer behauptet, dass er nicht mit seinen Erzählern zusammenfällt. Die in *Die Box* und in *Grimms Wörter* entstandenen Fragen in Bezug auf früher vermittelte, so genannte autobiographische Erlebnisse, bestätigen dies und enthüllen den vermeintlich autobiographischen Schreibstil als höchst inszeniert. Die sich verändernden Erzählmerkmale in *Die Box* und in *Grimms Wörter* gestalten tatsächlich einerseits das literarische Abschied des Schriftstellers und decken andererseits die Technik des Autors (zum Teil) auf.

In *Grimms Wörter* ist nicht nur eine Enthüllung der Technik wahrzunehmen, es gibt sogar eine Enthüllung des Ich. Während in verschiedenen anderen Werken von Grass



ein impliziter oder expliziter Auftraggeber des Schreibens vorzufinden ist<sup>575</sup>, gibt es keinen solchen Mandanten in *Grimms Wörter*. In den Werken, wo es einen Auftraggeber gibt, wird suggeriert, dass er der extratextuelle Autor sei, der zum Schreiben ermutigt. Dieser extratextuelle Autor hat sich im Laufe seiner Werke über seinen extradiegetischen Erzähler in seine Geschichten eingeschrieben. In *Grimms Wörter* fallen extradiegetischer Erzähler und erzählte Figur zusammen – wie oben besprochen gibt es keine Spaltung mehr zwischen erzählendem Subjekt und erzähltem Objekt –, so dass suggeriert wird, dass der extratextuelle Autor zu einer seiner eigenen Figuren geworden ist. Die nicht-vorhandene Spaltung zwischen Erzähler und erzähltem Objekt und die Nicht-Anwesenheit eines Auftraggebers weisen darauf hin, dass das Ich letztendlich im Stande ist, einfach von sich heraus zu erzählen – ohne inszenierten ‚Schreibmotor‘ – und über sich zu erzählen. *Grimms Wörter* ist das einzige Werk von Grass, wo ein Ich einfach über sich berichtet. Es ist meiner Meinung nach daher der Roman, in dem Grass und sein Erzähler am nächsten zueinander stehen. Thomas Mann hat einst über Fontane behauptet: „Scheint es nicht, daß er alt, sehr alt werden mußte, um ganz er selbst zu werden.“<sup>576</sup> Ähnliches könnte in Bezug auf Grass vorgebracht werden. Es hat den Anschein, als ob Grass erst in *Grimms Wörter*, am Ende seiner literarischen Karriere, ohne Beiwerk über ein Ich reden will.

---

<sup>575</sup> In *Katz und Maus* regt Pater Alban dazu an, zu schreiben. Darüber hinaus ist auch die Rede von dem, „der uns erfand“, der als wahrhafter Erzähler des Ganzen betrachtet werden kann. In *Die Rätin* wird auf ein „Übermottz“ und auf „Gott, oder ein ähnlich höhere Wesen“ hingewiesen, der für das Schreiben (und Träumen) verantwortlich sein könnte. In *Im Krebsgang* ist der Alte der Auftraggeber, der Paul zum Schreiben zwingt. In *Die Box* bittet der Vater seine Kinder, über ihn zu erzählen.

<sup>576</sup> Zitiert nach Alexander Schwieren, „... Gezeitigt von Reibungskoeffizienten der Harmonie“ Thomas Mann, Theodor W. Adorno und der Spätstil“, *Weimarer Beiträge*, 56, 2 (2010), 213-236, 217.



## Schlussbemerkungen

Grass hat sich zu Lebzeiten als ein provokanter Grenzgänger zwischen verschiedenen ‚Welten‘ benommen, ohne zu einer dieser Welten eindeutig gehören zu wollen. Dieses Benehmen hat er auf seine Erzähler und seine Figuren in seinen Romanen übertragen: Obwohl bisher in der Sekundärliteratur unbemerkt geblieben, hat Grass sich in seinen Romanen mannigfach der Metalepse, einer Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen diegetischen Welten, die ein Strukturparadox auflöst, bedient. Das Vorhaben der vorliegenden Untersuchung war, die Metalepse in einem ausgewählten Korpus von Grass-Texten auf ihre Funktionen hin zu untersuchen – dies synchron und diachron. In diesen Schlussbemerkungen bringe ich die Befunde meiner Analysen zusammen und werde mich noch einmal resümierend meinen in dem dritten Kapitel ausformulierten Forschungsfragen hinwenden.

Aufgrund der existierenden Definitionen und Metalepsenmodelle habe ich im zweiten Kapitel eine eigene Metalepsendefinition erstellt: Eine narrative Metalepse ist eine intentionale Überschreitung oder Verwischung der Grenze zwischen hierarchisch arrangierten, diegetischen Welten, die die interne Struktur des Textes, in dem die Metalepse sich ereignet, aufdeckt, und so ein Strukturparadox kreiert. Wichtig zu betonen ist, dass das Strukturparadox die Form der Metalepse betrifft: In ihrer Form ist eine Metalepse immer paradox, weil sie den Leser mit dem artifiziellen Charakter des Kunstwerkes konfrontiert und so gegen die Regeln der Darstellung verstößt – die Welt der Darstellung und die Welt, in der die Darstellung stattfindet, sind kontaminiert. Das heißt aber nicht, dass die Metalepse auch immer einer paradoxen Auswirkung nachstrebt. In vielen Fällen verstärkt sie sogar die Leserimmersion, statt den Leser an die Künstlichkeit des Romans zu erinnern.

Die erste Unterscheidung in meinem Metalepsenmodell ist die zwischen extratextuellen und intratextuellen Metalepsen. Eine extratextuelle Metalepse situiert sich meistens auf der höchsten diskursiven Ebene eines Textes: in der extradiegetischen Welt. Sie spielt implizit oder explizit auf die Herstellung des Textes an, den zu lesen der Rezipient im Begriff ist. Dies suggeriert, dass die Grenze zwischen der extradiegetischen Welt und der extratextuellen Wirklichkeit kurzfristig durchbrochen wird. Intratextuelle Metalep-

sen dagegen erscheinen in der extradiegetischen, intradiegetischen oder hypodiegetischen Welt und beziehen sich auf die im Roman erzählte Geschichte. Sie stellen keinen Bezug zu der extratextuellen Wirklichkeit dar. Intratextuelle Metalepsen verweisen implizit oder explizit auf die Schreibaarbeit von einer intra- oder hypodiegetischen Geschichte, extratextuelle Metalepsen verweisen implizit oder explizit auf die Konstruktion des Textes insgesamt. Die bereits existierenden Metalepsenmodelle erkennen den Unterschied zwischen extratextuellen und intratextuellen Metalepsen nicht, oder aber sie lösen die extratextuelle Metalepse in eine Subgruppe auf. Meines Erachtens soll die extratextuelle Metalepse als eine separate Gruppe betrachtet werden.

Eine zweite Unterscheidung in meinem Modell ist die zwischen Diskurs- und *Story*-Metalepsen. Diskurs-Metalepsen werden nur suggeriert, während *Story*-Metalepsen sich ‚wirklich‘ in dem Text ereignen. Das Agens der Metalepsen ist der Erzähler oder eine Figur oder der manchmal im Text anwesende Adressat der Geschichte. Eine extratextuelle Metalepse ist immer eine Diskurs-Metalepse und wird meistens von dem Erzähler realisiert; es gibt nur wenige Fälle, in denen eine Figur oder der Adressat das Agens einer extratextuellen Metalepse ist. Die unmarkierte Metalepse ist eine Subform einer extratextuellen Metalepse. Sie baut eine Pause in die Geschichte ein, während sich der Diskurs für einen Augenblick selbstständig entwickelt, nimmt aber auf keinerlei Weise Einfluss auf die Entwicklung der Geschehnisse. Eine epistemologische Metalepse ist eine Variante der Diskurs-Metalepse. Sie weist auf das Wissen des Erzählers, einer Figur oder eines Adressaten hin, das diese aufgrund ihrer Position in der Geschichte nicht haben können.

Wie ich im zweiten Kapitel der Arbeit erläutert habe, ist es unmöglich, eine Systematik in den Effekten der Metalepsen festzustellen. Dennoch gibt es einige Tendenzen in den von den Metalepsen hervorgebrachten Auswirkungen. Intratextuelle Formen tauchen meistens in so genannten *fantasy novels* auf und betonen die phantastische Qualität der Geschichte, um so die Leserimmersion zu erleichtern oder zu verstärken. Extratextuelle Metalepsen kommen eher in realistischen Texten vor. Sie thematisieren die Beziehung zwischen Text und Leser, zwischen Text und Realität, die Frage nach dem Status des Textes und manchmal auch (implizit) den ontologischen Status des Lesers selbst. Extratextuelle Metalepsen verleihen dem Roman einen selbstreferenziellen Charakter. Der Text ist sich seines künstlerischen Status bewusst und macht dies dem Leser kenntlich: Der Roman verweist auf sich selbst als Roman. Wie die Analysen gezeigt haben, bedient sich Grass solcher extratextueller Metalepsen gerade wegen ihrer selbstreferenziellen Eigenschaft.

Um eine Analyse der Metalepsen durchführen zu können, erwies eine gründliche Auswertung der Erzählsituation von jedem Roman aus dem Korpus sich als notwendiger erster Schritt. Aus den Analysen geht hervor, dass Grass ein für ihn typisches Erzählkonzept entwickelt hat: Ein (meistens) homodiegetischer Erzähler erzählt in einer stark ausgearbeiteten extradiegetischen Welt – der Gegenwart des Erzählers – eine vergange-

ne Geschichte.<sup>577</sup> Ab *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* ist der Erzähler ein Autor-Ich: eine an manchen Stellen bewusst manipulierte Erzählerkonstruktion, die als literarische Projektion des extratextuellen Autors betrachtet werden kann. Der Erzähler erzählt über sein jüngeres Ich in der Geschichte, es gibt aber öfters eine Distanz zwischen dem erwachsenen Erzähler und dem Jugendlichen. In *Katz und Maus* distanziert sich der Erzähler von seinem jüngeren Selbst anhand eines auffälligen Gebrauchs von Pronomen. Auf Mahlke wird bald mit ‚Du‘, bald mit ‚Er‘ hingewiesen, ein Unterschied, der auf Pilenz ausstrahlt: Wenn Pilenz Mahlke mit ‚Du‘ anredet, wird er selbst zum erzählten Objekt in der Geschichte, wenn Pilenz über ‚Er‘ redet, tut er dies in der Eigenschaft als erwachsener, extradiegetischer Erzähler. Ein solcher Einsatz von Pronomen hat schon in *Die Blechtrommel* angefangen und wird vor allem in *Beim Häuten der Zwiebel* intensiv angewendet. Auf sein jüngeres Ich weist der Erzähler mit ‚Er‘ hin, während er über sein erwachsenes Selbst als ‚Ich‘ redet. Beide Ich-Gestalten figurieren öfters zusammen in derselben diegetischen Welt: Intratextuelle Story-Metalepsen werden angewendet, um die Versuche des erwachsenen Ich, die unüberbrückbare Kluft zwischen den Triebfedern des ‚Jungen meines Namens‘ (vgl. BHZ, 27) und dem erwachsenen Ich zu dichten, darzustellen. Bis zum Ende bleibt die Trennung erhalten, was darauf hinweist, dass das erwachsene Ich den Gedanken des Jungen auf die Spur kommt, dennoch nicht in der Lage ist, sie zu verstehen. Der ältere Erzähler will sich mit seiner jüngeren Version nicht identifizieren (oder er ist nicht dazu im Stande) und trennt sich daher bewusst von seinem früheren Ich. Eine solche Trennung hat sich für das Ich als notwendig erwiesen, um überhaupt über frühere Ereignisse berichten zu können.

In Grass‘ zweiter Schreibphase wird die Trennung zwischen dem erzählenden Subjekt und dem erzählten Objekt auf eine andere Art und Weise betont: In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Der Butt* und *Die Rättin* ist die umfassende Ausarbeitung der extradiegetischen Welt ausschlaggebend für die Trennung. Die Thematisierung der extradiegetischen Welt erwirkt nämlich unter anderem, dass die zu erzählende Geschichte deutlich von der Welt, in der erzählt wird, abgegrenzt wird. Die Abgrenzung sorgt dafür, dass die metaleptischen Versuche des Erzählers, sich seinen Figuren zu nähern, sofort ins Auge springen, weil das Ich die Grenze zwischen beiden Welten überquert. Die extradiegetische Welt thematisiert der Erzähler während seiner Arbeit an dem Buch, mit dem sich der Leser gerade beschäftigt – oder so wird auf jeden Fall im Text suggeriert. Dies sorgt dafür, dass es eine fingierte Gleichzeitigkeit zwischen Produzieren und Rezipieren gibt,

---

<sup>577</sup> *Die Rättin* ist, was dies betrifft eine Ausnahme im Korpus: Das extradiegetische Ich erzählt hier aus seiner Gegenwart heraus, die erzählte Geschichte spielt aber nicht in der Vergangenheit, sondern teils in der Gegenwart, teils in der Zukunft.

die dem Text einen unfertigen Charakter verleiht. Der Text gibt sich als im Aufbau erkennbar.

In *Die Box*, zum Schluss, fungieren die Kinder als Mittel, um den erzählenden Vater von sich selbst als erzähltem Vater zu trennen: Der Vater gibt vor, dass seine Kinder ein Bild von ihm konstruieren, in ‚Wirklichkeit‘ aber gibt er das Bild von sich selbst. Mit der Vaterfigur als Erzähler wird in *Die Box* die in dem *Tagebuch* angefangene Bewegung des Erzählers in die Romandiegese hinein vollzogen. Im *Tagebuch* hat sich die „der uns erfand“-Instanz aus *Katz und Maus* in die extradiegetische Welt versetzt und ist zum Erzähler geworden. In *Der Butt* und *Die Rättin* gibt es einen extradiegetischen Erzähler, der in der intradiegetischen Welt gleichfalls als Figur auftritt. In *Die Box* stellt sich heraus, dass die neutral erzählende Instanz eine Figur im Roman, der Vater, ist. So wird Grass über seine Erzähler zu einer seinen eigenen Figuren und schließt die im *Tagebuch* angefangene Bewegung und Entwicklung seines Erzählers ab. Erst in *Grimms Wörter* gibt es überhaupt keine Trennung zwischen dem Ich als Erzähler und dem Ich als Figur. Erzählendes Subjekt und erzähltes Objekt sind eins. Die stark ausgearbeitete extradiegetische Welt ist in Grass‘ letzten zwei Romanen nicht mehr vorzufinden.

Ein letztes in verschiedenen Werken wiederkehrendes Erzählmerkmal ist die Notwendigkeit des Erzählens für das Ich: Der Erzähler wird durch eine unbestimmte Kraft zum Schreiben und Erzählen gezwungen. Die Kraft habe ich als eine undefinierte Schuld bestimmt: Die meisten Erzähler schreiben aus einem Schuldkomplex heraus. Der zwingende Charakter wird in verschiedenen Romanen von der Anwesenheit eines Auftraggebers für das Schreiben verstärkt. Der Erzähler schreibt, weil jemand ihm das aufträgt. Im analysierten Korpus tritt dies weniger zutage, aber in z. B. *Unkenrufe* zeigt der Erzähler mit der Äußerung „Ab wann hatte er vor, mir seinen verschnürten Krempel ins Haus zu schicken? Hätte ihm nicht ein Archiv als Adresse einfallen können? Mußte der Narr sich in mir den gefälligen Narren ausgucken?“ (U, 13) am Anfang seiner Geschichte, dass er sie auf Wunsch von jemand anderem – einem alten Klassenkameraden – schreibt. Auch in *Im Krebsgang* verdeutlicht der Erzähler Paul, dass jemand – der Alte – ihm aufgetragen hat, zu schreiben: „Und schon bin ich abermals jemand zu Diensten“ (IK, 7). Erst in *Grimms Wörter* erzählt das Ich schlichtweg von sich. Es gibt keinen Mandanten des Schreibens und auch der Schuldkomplex scheint dem Erzähler keinen Streich mehr zu spielen. Damit einhergehend, fehlt die Notwendigkeit, der zwingende Charakter des Schreibens. Der Erzähler erzählt seine Geschichte aus einer intrinsischen Motivation heraus, und nicht, weil er von einem Schuldkomplex und/oder einem Auftraggeber dazu gezwungen wird. Die Veränderungen in der Erzählstruktur in *Grimms Wörter* und *Die Box* entsprechen einigen von Leeders Merkmalen eines Spätstils – der Enthüllung des Selbst und einem bewussten Abschied. *Grimms Wörter* ist Grass‘ literarischer Abschied: Mit seinem und in seinem letzten Roman sagt er dem Schreiben bewusst Lebewohl.

Im theoretischen Teil habe ich einer Gruppe von Metalepsen, die in bereits existierenden Metalepsenmodellen nicht anerkannt oder als Subgruppe einer anderen Katego-

rie behandelt wird, extra Aufmerksamkeit geschenkt: **der extratextuellen Metalepse.** Charakteristisch für diese Metalepse ist, dass sie dem Roman, in dem sie erscheint, einen selbstreferenziellen Charakter verleiht: Sie betont den künstlerischen Charakter des Romans – und nicht nur der erzählten Geschichte –, und sorgt dafür, dass der Roman auf sich selbst als Roman hinweist. Obwohl intratextuelle Metalepsen in Grass' Werken zahlreicher vorhanden sind, bedient Grass sich auch der extratextuellen Variante. Sie wird meistens da, wo das Autor-Ich nicht nachdrücklich anwesend ist, angewendet und erwirkt offenkundige wie auch subtile Effekte. Die extratextuellen Metalepsen in dem hier erforschten Korpus lassen sich einfach auflisten: In *Katz und Maus* verweist Pilenz auf den, „der uns erfand“, und kreiert so eine extratextuelle Metalepse. In *Der Butt* gibt es da, wo der Erzähler von seinem Romanentwurf Abstand nimmt, über „Manuskriptlücken“ oder „sein Buch“ redet und im Roman auf den Titel des Romans – *Der Butt* – hinweist, extratextuelle Metalepsen: Der Erzähler distanziert sich von dem Erzählstoff, reflektiert über ihn und zeigt an, den Roman *Der Butt* zu schreiben. In *Die Rättin* sind die Verweise auf einen möglich traumenden (und schreibenden) „Gott oder ein ähnlich höheres Wesen“ oder auf „eine dritte Gattung“ extratextuelle Metalepsen. Die extratextuellen Metalepsen ermöglichen es dem Erzähler aus *Katz und Maus* und *Die Rättin*, die Verantwortlichkeit für das Schreiben der Geschichte auf eine andere schreibende Instanz zu verschieben. Das Verschieben der Verantwortlichkeit geht mit dem Ignorieren der in jedem Roman vorhandenen Schuld einher: Wenn der Erzähler die Verantwortlichkeit für das Schreiben nicht aufnimmt, kann er sich auch die Schuld, aus der das Schreiben hervorgeht, nicht aneignen. Die extratextuelle Metalepse stellt sich als ausgezeichnetes schuldverneinendes Mittel heraus.

Die extratextuelle Metalepse ist nicht der einzige narrative Eingriff, der die Frage nach Verantwortlichkeit, und wie sie zu übernehmen sei, thematisiert. In *Der Butt* und *Die Rättin* versetzt sich der Erzähler regelmäßig von der einen diegetischen Welt in die andere und scheint so die Existenz verschiedener narrativer Welten auszunutzen, um seiner Verantwortlichkeit – und seiner Schuld – zu entkommen. Die Anwesenheit eines Auftraggebers für das Schreiben erweist sich als eine weitere Technik, die Verantwortlichkeit abzuschieben: Nicht der Erzähler, sondern der Auftraggeber hat die Geschichte und ihren Inhalt zu verantworten. Es stellt sich heraus, dass sich das Thema ‚Schuld‘ und ‚Verantwortlichkeit‘, das innerhalb von Grass' Œuvre einen prominenten Platz beansprucht, auch auf der Ebene der Struktur manifestiert hat: Nur selten ist die erzählende Instanz selbst völlig verantwortlich für dasjenige, was sie in ihren Romanen thematisiert. Die extratextuelle Metalepse ist eine von Grass' Techniken, um die Schwierigkeit, mit Verantwortung umzugehen, auf struktureller Ebene zum Ausdruck zu bringen.

Wie schon mehrmals erwähnt, gibt die extratextuelle Metalepse dem Text, in dem sie sich vollzieht, eine selbstreferenzielle Eigenschaft. Dies sorgt dafür, dass die Botschaft der erzählten Geschichte auch auf den Roman insgesamt zutrifft. So fragt Pilenz sich in *Katz und Maus*, ob er sich freischreiben kann. Der selbstreferenzielle Charakter der No-

velle, hebt hervor, dass die Frage nicht nur Pilenz' Schreiberei gilt, sondern auch (und vor allem) *Katz und Maus*, und der Literatur im Allgemeinen: Kann Literatur als schuldentlastendes Medium fungieren? In *Katz und Maus* tritt diese Frage zwar am deutlichsten zutage, sie ist aber eine Leitfrage in Grass' ganzem Œuvre. Die in manchen Werken vorfindliche selbstreferenzielle Eigenschaft und die Verdoppelung der extratextuellen Realität sorgen dafür, dass jeder Roman über die Schreibearbeit des Erzählers den Autor Günter Grass (un)verhüllt ins Rampenlicht rückt. Diese Funktion der extratextuellen Metalepsen berücksichtigend, scheint der in der Einführung erwähnte implizite Vorwurf von Frank Schirrmacher, Grass sei höchst ichbezogen, bis zu einem gewissen Grade gerechtfertigt zu sein. Grass fällt nicht mit seinen Erzählern zusammen, mit Hilfe der Metalepsen und der Erzählstruktur sorgt er aber schon dafür, dass seine eigene Person immer wieder Aufmerksamkeit bekommt. Die Reflexionen über die Arbeit des Erzählers sind zugleich Reflexionen über die Arbeit des Autors. Dies heißt, dass auch die soeben erwähnte Leitfrage mit Blick auf den Schriftsteller interpretiert werden soll: Gelingt es dem Autor, sich mit seinen Romanen freizuschreiben, seiner Vergangenheit zu entkommen? Die Tatsache, dass Grass 2006 den Roman *Beim Häuten der Zwiebel* geschrieben hat (oder schreiben musste?), ist eine implizite Antwort auf diese Frage.<sup>578</sup>

Für Neuhaus hat *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* eine Achsenposition in Grass' Œuvre, unter anderem weil das *Tagebuch* der erste Roman ist, in dem ein Autor-Ich auftritt. Neuhaus erklärt dies nach meiner Meinung mit Recht anhand von Grass' politischer Aktivität: Die neue Erzählsituation erlaube dem Autor, die politische Botschaft des Romans zu betonen.<sup>579</sup> Der neue Erzählertypus kann gleichfalls als eine Antwort auf die Kritik an *örtlich betäubt* interpretiert werden. Grass wurde nämlich bald mit Starusch, bald mit dem Zahnarzt identifiziert. Das Einführen eines Autor-Ich in dem *Tagebuch* kann als eine Überspitzung der Reaktion auf die Identifizierung mit den Figuren aus seinem vorigen Roman begriffen werden. Wenn wir die Struktur von Grass' Werken berücksichtigen, erhebt sich aber die Frage, ob die Möglichkeit, die eigene Person offenkundig und zugleich verhüllt zum Thema zu machen, nicht auch die neue Erzählform erklärt. Nach 1969 hat Grass nicht mehr aktiv an Wahlkampagnen teilgenommen. In einem 1974 geschriebenen Tagebucheintrag, behauptete Max Frisch, dass es schien, als ob Grass nicht

---

<sup>578</sup> Der Hypothese folgend, stellt sich heraus, dass Grass sich selbst demjenigen, was er in seinen Romanen anprangert, schuldig macht. Mittels seiner Bücher versucht er, die Scham und die Schuld seiner Vergangenheit auszugleichen. Dies impliziert er unter anderem in dem Brief an den Stadtpräsidenten von Danzig, Pawel Adamowicz, wenn er über seinen Waffen-SS Dienst schreibt: „Es steht mir nicht zu, in dieser Situation auf all das hinzuweisen, was während fünf Jahrzehnten mein Lebenswerk als Schriftsteller und gesellschaftlich engagierter Bürger der Bundesrepublik Deutschland ausmacht“ (vgl. Grass, *Sechs Jahrzehnte*, 515), als ob er mit dem rhetorischen Trick „es steht mir nicht zu“ schon versuche, seinen Dienst bei der Waffen-SS mit Hilfe seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu kompensieren.

<sup>579</sup> Vgl. Neuhaus, „Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren“, 185.



hinnehmen könnte, was mit dem Austritt aus der Politik verbunden ist: „Abnahme seiner öffentlichen Präsenz“, „Als könne er [Grass] Aktualität ohne Grass nicht ertragen.“<sup>580</sup> Mit der ausführlich ausgearbeiteten extradiegetischen Welt und der Verdoppelung der Realität wird eine Romangegenwart kreiert, in der die eigene Person schon im Brennpunkt des Interesses steht. Die Zentralstellung des Ich in den Romanen ist in mancherlei Hinsicht ein Ausgleich für die Abnahme seiner öffentlichen Präsenz.

Die **intratextuellen Metalepsen** sind in Grass' Werken viel zahlreicher vorhanden als die extratextuellen Metalepsen und, so hat sich erwiesen, manche haben eine sehr spezifische Auswirkung. Die intratextuellen figürlichen *Story*- und Diskurs-Metalepsen und die auf eine Figur Bezug nehmenden intratextuellen narratorialen *Story*- und Diskurs-Metalepsen geben der Entwicklung zu literarischen Figuren im Roman Ausdruck. Für die Romane aus meinem Korpus trifft dies vor allem auf *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (Zweifel), auf *Die Rättin* (Lothar Malskat) und auf *Grimms Wörter* (die Grimmbrüder) zu. Am Anfang seiner Geschichte unterstreicht der Erzähler, dass seine Figuren auf reale Personen zurückgehen: Für den Maler Malskat und die Brüder Grimm ist dies offenkundig, aber auch Zweifels Erzählung gründet auf Erlebnissen von Marcel Reich-Ranicki. Am Anfang der Romane sind die Figuren öfters nur als Ideen da. Was die Figur Zweifel aus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* betrifft, deutet der Erzähler selbst an, dass er am Anfang des *Tagebuch* noch im Begriff ist, sich die Figur auszudenken. Der Erzähler will die Ideen – die realen Figuren – in literarische Grass-Figuren verwandeln, ein Prozess, der ihm nur anhand einer Auseinandersetzung mit seinem ‚Stoff‘ gelingt. Die ‚Auseinandersetzung‘ gelangt über die intratextuellen Metalepsen zum Ausdruck. Der Erzähler nähert sich seinen Figuren an, was ihm die Möglichkeit gibt, sie zu bearbeiten und zu gestalten, bis sie seiner Vorstellung der realen Figur entsprechen. In diesem Moment entsteht die literarische Figur. Je fester die Konturen der Figur werden, desto mehr bekommt sie Mitbestimmung in dem Erzählverlauf, und desto mehr versucht der Erzähler, seiner Figur zu ähneln. Auch die Mitsprache der Figur wird mit Hilfe der intratextuellen Metalepsen artikuliert. Vor allem in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* wird deutlich, dass, sobald sich die literarische Figur verselbstständigt hat, sie die Möglichkeit bekommt, den Willen des Erzählers zu negieren. Die Metalepse erweist sich in dieser Hinsicht als Mittel, um das Eigenleben der Figuren, eine wichtige poetologische Idee für Grass, zu realisieren. Er denkt sich seine Figuren im Erzählverlauf aus; sobald sie als literarische Figur ausgedacht sind, bekommen sie ein Eigenleben, was zu intratextuellen figürlichen *Story*- und Diskurs-Metalepsen führt.

---

<sup>580</sup> „Frischs scharfer Blick auf Günter Grass“, *Tagesanzeiger*, (17. Januar 2014) <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Frischs-scharfer-Blick-auf-Guenther-Grass-/story/23643488> (zuletzt herangezogen am 15. Juni 2016). [Hinzufügung sg]

Die Art und Weise, wie Grass sich seine Figuren ausdenkt, soll als *pars pro toto* für seinen Umgang mit dem literarischen Stoff im Allgemeinen betrachtet werden. Auch für seine Romane gilt, dass die Erfahrung, das Reale, die Grundlage seines Romankonzeptes bildet. Diese Erfahrung wird während der Auseinandersetzung mit dem literarischen Stoff um phantastische Elemente ergänzt. Die Verschmelzung des Realen und des Phantastischen mündet letztendlich in Grass' literarische, erweiterte Wirklichkeit. Gerade dieser Prozess ist in der Entwicklung seiner Figuren vorzufinden.

Auffallend ist, dass nicht jede Figur mit Hilfe von Metalepsen detailgenau im Text ausgedacht wird. Im hier analysierten Korpus wird die Entwicklung der Figur Zweifel, der Figur Lothar Malskat und der Figuren der Brüder Grimm auf augenfällige Weise im Roman thematisiert. Auch andere Figuren werden erst im Laufe des Romans zu richtigen Grass-Figuren – denken wir z. B. an die Frauen auf dem ‚Neuen Ilsebill‘ in *Die Rättin* – Metalepsen haben aber einen geringen Anteil in dieser Entwicklung, weshalb die Figuren für meine Analysen weniger wichtig waren. Es stellt sich heraus, dass die Figuren, deren Entfaltung im Text verarbeitet ist, für den Erzähler von spezieller Bedeutung sind: Die Metalepsen geben nicht nur der Entwicklung zur richtigen literarischen Figur Ausdruck, sie zeigen, dass der Erzähler sich seiner Figur auch wegen ihrer Eigenschaften zu nähern versucht. Anhand dieser Annäherungsversuche will der Erzähler sich mit seiner Figur identifizieren, um so einige spezifische Eigenschaften seiner Figur übernehmen zu können. In den analysierten Romanen geht es um den Zweifel, Malskats Geständnisfähigkeit und seine Immunität gegen die Vernichtung, und um den Ruf der Brüder Grimm. Zugleich kann behauptet werden, dass der Erzähler sich in der Annäherung an seine Figuren gleichfalls ihrer Eigenschaft als Figur entnehmen will, um so seinen eigenen Werdegang zur Figur zu betonen und zu beschleunigen.

Dass der Erzähler sich seine Figuren im Laufe seiner Romane ausdenkt und dass dieser Denkprozess im Roman thematisiert wird, entspricht Grass' Poetik. Er hat mehrmals behauptet, dass seine Schreibarbeit Teil des definitiven Endergebnisses ist, so dass es nicht wundern darf, dass die Schreibprozesse in den Roman aufgenommen sind. Es hat sich herausgestellt, dass die Parenthese, die vor allem in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Der Butt* reichlich vorhanden ist, ebenfalls eine ausschlaggebende Rolle in der Thematisierung des Schreibprozesses hat. Die Parenthese erweist sich als beliebter Ort, um über die erzählte(n) Geschichte(n) zu reflektieren. In *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* wie in *Der Butt* stellen die Parenthesen eine Stimme dar, die sich nach der Schreibarbeit einmischt und das Schreiben selbst kommentiert. Dies betont, dass jeder Schreibprozess für Korrektur offen gehalten werden muss. Die Parenthesen bezwecken so die Darstellung und die Visualisierung der verschiedenen Phasen der Schreibarbeit. Der Erzähler hebt auf diese Art und Weise hervor, dass die verschiedenen Phasen des kreativen Prozesses genau so wichtig wie das Endergebnis sind und dass die Denkprozesse auch während des Schreibens nicht als abgeschlossen bewertet werden können. In *Der Butt* ist dieses Verfahren als Vorwurf gegen die traditionelle Historiografie, die die Geschichte

schriftlich fixieren will und sie als ‚zu Ende gebracht‘ darstellt, zu betrachten. Der Erzähler schreibt der offiziellen Historiografie entgegen, die den Prozessen in der Geschichte keine Aufmerksamkeit schenkt. *Der Butt* will mit den Klammern auch seine eigene Absicht, eine Geschichte der Mann-Frau-Verhältnisse und der Entwicklung der Ernährung darzustellen, korrigieren und zeigen, dass auch dieser Schreibprozess nicht zu Ende ist – und nie sein wird. Mit Hilfe der Klammern erzählt das Ich auch seiner eigenen Geschichte entgegen. Ein Dialog zwischen den Grimms am Ende von *Grimms Wörter* macht deutlich, wie sich Grass der Abgeschlossenheit gegenüber verhält: „„Nichts ist fertig.“ Das ist wohl Jacob, der spricht, ohne die starre Pose aufzugeben. „Nichts wird fertig.“ Das könnte Wilhelms Beitrag gewesen sein. Obgleich beide recht haben – denn was auf der Welt ist jemals fertig geworden?“ (GW, 356) Programmatisch steht diese Behauptung am Ende von Grass‘ letztem Buch.

Aus den separaten Analysen hat sich erwiesen, dass die Parenthese noch eine andere übergreifende Funktion hat: Sie unterstützt Grass‘ Realisierung einer erweiterten Wirklichkeit. Grass behauptet, Phantasie und Realität nicht voneinander zu trennen. Alles, was unsere Vorstellungskraft bevölkern kann, sei Teil der Realität.<sup>581</sup> Um dem in seinen Werken Ausdruck zu geben, kreiert er eine ‚erweiterte Wirklichkeit‘, die die Kraft und den Zeitbegriff der Phantasie erkennt.<sup>582</sup> Vor allem in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* ist deutlich, dass die Parenthese öfters den Ort, wo die Phantasie in die Realität einbricht und eine erweiterte Wirklichkeit entsteht, markiert.

Auch die intratextuelle Metalepse beeinflusst das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Sie hat eine ähnliche Funktion wie die Parenthese: Sie fungiert als Bezugspunkt zwischen der ‚reduzierten‘ und Grass‘ ‚erweiterter‘ Wirklichkeit. Dadurch hat es mehrmals den Anschein, als ob Grass seine Behauptung, die Spaltung zwischen Realität und Phantasie nicht zu machen, untergräbt: Die Metalepse gibt genau an, wo die reduzierte Wirklichkeit aufhört, wo die erweiterte anfängt. Vor allem in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, *Die Rättin* und *Die Box* wird dies offenkundig. Zweifel fungiert als Referenzpunkt zwischen der erfundenen, intradiegetischen Welt und der ‚wahrhaften‘ extradiegetischen Welt des Ich. In *Die Rättin* enthüllt das Ich die Geschichte der Frauen als Hirngespinnst, indem er auf die realen und fingierten Namen der Figuren hinweist: So betont er den Unterschied zwischen der Realität und seiner Phantasie. In *Die Box* geschieht Ähnliches: Auch dort verweist der Erzähler auf die erfundenen und die realen Namen seiner Kinder und betont so gleichfalls die Differenz zwischen der Wirklichkeit und seiner Einbildungskraft; auch der phantastische Inhalt von Maries Boxbildern in der hypodiegetischen Welt grenzt sich von der realistischen intradiegetischen Welt ab. Der

---

<sup>581</sup> Vgl. ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 255–281.

<sup>582</sup> Vgl. ‚Phantasie als Existenznotwendigkeit‘, Januar 1981, *Gespräche*, 256.

von dem Erzähler betonte Unterschied zwischen Wirklichkeit und Phantasie bewährt sich aber nur für einen Augenblick, denn sofort mischen sich Elemente aus beiden Bereichen und gestalten eine erweiterte Wirklichkeit. Die anfängliche Juxtaposition von Realität und Phantasie erweist sich als Bedingung, um zu betonen, dass Grass' erweiterte Wirklichkeit sich nicht nur auf realistische Elemente beschränkt, sondern phantastische Elemente in die Wirklichkeit hineinbringt. Der ursprüngliche Gegensatz enthüllt die Vermischung beider Bereiche. Diese Hypothese bewährt sich aber nicht in jedem Roman. In *Grimms Wörter* wurde deutlich, dass die Metalepse einen definitiven Unterschied zwischen Realität und Phantasie in den Biographien der Brüder Grimm darstellt. Die Abschnitte, die der Erzähler mit den in dem Roman metaleptischen Äußerungen wie „ich höre“ oder „ich sehe“ beginnt, lassen sich nicht verifizieren, während die anderen von dem Erzähler mitgeteilten Informationen sich historisch überprüfen lassen. Der Grund, weshalb Grass die Differenz in *Grimms Wörter* beibehält, lässt sich nicht aus dem Roman schließen, es könnte aber mit einer gewissen Hemmung, in die Biographien der Brüder einzugreifen, in Verbindung gebracht werden.

Der Unterschied zwischen Realität und Phantasie wird noch auf eine andere Art und Weise in den Romanen kenntlich gemacht. Für die meisten aus dem Korpus analysierten Texte gilt, dass die extradiegetische Welt die reduzierte Wirklichkeit darstellt, während erst in der intradiegetischen Welt von einer erweiterten Wirklichkeit die Rede sein kann. In *Die Box* hat dies sich um eine Welt versetzt: Die intradiegetische Welt enthält die reduzierte Wirklichkeit, die hypodiegetische Welt – das heißt: die von den Kindern erzählten Geschichten und die Boxbilder von Marie – stellt die erweiterte Wirklichkeit dar. Diese Zweiteilung ist auf die ‚Verdoppelung der extratextuellen Realität‘ im Roman, wie vor allem in *Die Rättin* offenkundig war, zurückzuführen: Weil der Arbeitsprozess in den meisten Romanen in der extradiegetischen Welt thematisiert wird, soll diese Welt als Verdoppelung der extratextuellen Realität betrachtet werden, in der sich gleichfalls ein Schreibprozess vollzieht. Erst in der intradiegetischen Welt wird die eigentliche Geschichte aufgeführt, die eine erweiterte Realität darstellt. Dies macht offenkundig, dass Grass die Spaltung Realität-Phantasie in seinen Geschichten nicht macht, er lässt aber durchblicken, dass sie in ‚seiner‘ extratextuellen Wirklichkeit dennoch zutrifft. In *Grimms Wörter* liegt eine andere Erzählsituation vor: Eine ausführlich ausgearbeitete extradiegetische Welt gibt es nicht, so dass auch die Trennung zwischen Realität und Phantasie nicht anhand dieser Welt thematisiert werden kann. Wie soeben aber besprochen, sind die intratextuellen Metalepsen, wie „ich höre“, Bezugspunkt zwischen den Wirklichkeiten. Es stellt sich heraus, dass Phantasie und Realität in Grass' Romanen schon voneinander getrennt werden, und dass Grass so (unbewusst) gegen seine eigene poetische Regel verstößt.

An diesem Punkt lässt sich noch einer letzten Frage nach der Entwicklung des Metalepsegebrauchs von *Katz und Maus* bis zum *Grimms Wörter* nachgehen. Was die extratextuellen Metalepsen betrifft, fällt auf, dass sie im Verlauf von Grass' Oeuvre auf eine im-

mer subtilere Art und Weise eingesetzt werden. In *Katz und Maus* wird die Verantwortlichkeit für das Schreiben mit dem „der uns erfand“-Verweis offenkundig auf eine extratextuelle Instanz verschoben. Weil ab *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* eine Einwärtsbewegung dieser Instanz beginnt, spielen die Metalepsen seitdem weniger augenfällig auf eine höhere, schreibende Instanz an. Sie bezwecken einerseits eine Verschiebung der Verantwortlichkeit, andererseits eine Thematisierung des Schreibprozesses und so eine Beleuchtung von Grass' Schreibarbeit.

Die intratextuellen Metalepsen stellen einen Schritt in der Entwicklung zur literarischen Figur dar. Zugleich versucht der Erzähler mit Hilfe der intratextuellen Metalepsen, sich seinen Figuren anzunähern. Wie oben erläutert, gehen diese Annäherungsversuche mit einem Identifikationswunsch einher. Anhand der Identifikation will der Erzähler eine der Eigenschaften seiner Figur übernehmen. Zugleich versucht das Ich mittels der Annäherung seine eigene Entwicklung zur Figur zu beschleunigen. Die intratextuellen Metalepsen in dem *Tagebuch*, *Der Butt* und *Die Rättin* werden auf eine subtile Manier angewendet: Der Erzähler weist selbst nicht auf seine Metalepsentechnik hin, und der künstlerische Charakter des Romans wird nur verdeckt angedeutet. In Grass' letzten Werken hat sich dies geändert: Die Erzählsituation in *Die Box* wird von dem Erzähler wie von den Kindern buchstäblich als inszeniert enthüllt. In *Grimms Wörter* weist der Erzähler selbst darauf hin, dass seine Beschreibungen der Grimms auf Visionen, bei denen die Brüder sich auf eine phantastische Art und Weise in den Gedanken des Erzählers verflüchtigen können, basieren. Dies entspricht einerseits dem von dem Erzähler in *Grimms Wörter* nachgestrebten märchenhaften Ton, andererseits geht das Ich in der *Erinnerungstrilogie* weniger subtil vor und legt Wert darauf, seine erzählerische Vorgehensweise offenkundig zu machen.

Es soll bemerkt werden, dass die intratextuelle Metalepse in *Grimms Wörter* ihre Auswirkung im Vergleich zu den anderen Romanen ‚erweitert‘ hat. In *Grimms Wörter* gibt es keine extratextuellen Metalepsen; dies lässt sich teilweise auf die sich verändernde Erzählsituation zurückführen. Es gibt keine stark ausgearbeitete extradiegetische Welt mehr, was die Chance auf extratextuelle Metalepsen verengt. Die Funktion, die die extratextuelle Metalepse in den anderen Romanen hat, wird in *Grimms Wörter* von intratextuellen Metalepsen übernommen. Die Äußerungen „ich höre“ und „ich sehe“ deuten nämlich die Gedanken an, die der Erzähler in *Grimms Wörter* in Text umsetzt. Die metaleptischen Äußerungen sind daher als Metaphorisierung des Schreibprozesses zu verstehen und reflektieren diesen Prozess, genau wie die extratextuellen Metalepsen das in den anderen Romanen machen.

Metalepsen, so hat sich herausgestellt, sind für Grass' Poetik unentbehrlich: Sie machen es dem Autor möglich, den wichtigsten Pfeilern seiner Poetik literarisch Gestalt zu geben. Wenn sie als separates Element betrachtet werden, evozieren sie einen minimalen Effekt. Erst in Zusammenhang mit anderen Textelementen entfalten sie ein komplexes Funktionsgefüge, das die Interpretation des Textes zutiefst beeinflusst: Im Verhält-

nis zu anderen Elementen, bekommt sie ihre Bedeutung. Die Analysen haben gezeigt, dass der Unterschied zwischen narratorialen und figürlichen Metalepsen in Grass' Texten nicht bestimmend ist. Viel wichtiger für die Auswirkung der Metalepse ist der Themenkomplex – Figur oder Schreibarbeit –, auf den sie sich bezieht. Der Unterschied zwischen intratextuellen und extratextuellen Metalepsen dagegen erweist sich schon als konstitutiv: Extratextuelle Metalepsen verleihen dem Roman einen selbstreferenziellen Charakter, intratextuelle Metalepsen beeinflussen die Figurentwicklung und thematisieren die verschiedenen Phasen des Schreibprozesses. Dies erlaubt dem Erzähler, die Offenheit seiner Geschichte zu gewährleisten und „gegen die verstreichende Zeit zu schreiben.“

# Bibliographie

## Primärwerke

### Literatur

Allen, Woody. ‚The Kugelmass Episode‘, *Side Effects*, (New York: Ballantine Books, 1980 [1977]), 59-78.

Balzac de, Honoré. *Illusions Perdues*, (Paris: Folio, 2013 [1837-1843]).

Beard, Henry N. und Kennedy, Douglas. *Bored of the Rings*, (New York: Penguin Books, 1993 [1969]).

Carroll, Jonathan. *The Land of Laughs*, (New York: Tom Doherty Association, 1982 [1980]).

Dick, Philip, K. *Die drei Stigmata des Palmer Eldritch*, (Zürich: Hoffmann, 1997 [1964]). [Original: *The three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965].

Diderot, Denis, *Jacques le Fataliste et son Maître*, (Paris: Gallimard; 2006 [1778-1780]).

Fielding, Henry. *Joseph Andrews*, (New York: Dover Publications, 2001 [1742]).

Fowles, John. *The Fench Lieutenant's Woman*, (St Albans, Herts: Triad/Panther Books, 1977 [1969]).

Grass, Günter. *Gespräche*, hg. v. Klaus Stallbaum, Werkausgabe in zehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus (Darmstadt: Luchterhand, 1987).

———. ‚Hochwasser‘, *Theaterspiele*, Werkausgabe in sechzehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1957]), 19-63.

———. *Die Blechtrommel*, Werkausgabe in sechzehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1959]).

- . *Katz und Maus*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1961]).
- . *Hundejahre*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1963]).
- . *örtlich betäubt*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1969]).
- . *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1972]).
- . *Der Butt*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1977]).
- . *Das Treffen in Telgte*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1979]).
- . *Kopgeburt oder die Deutschen sterben aus*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1980]).
- . *Die Rätin*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1986]).
- . *Unkenrufe*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1992]).
- . *Ein weites Feld*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997 [1995]).
- . *Mein Jahrhundert*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011 [1997]).
- . *Im Krebsgang*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004 [2002]).
- . *Beim Häuten der Zwiebel*, (Göttingen: Steidl, 2006 [2006]).
- . *Die Box*, (Göttingen: Steidl, 2008 [2008]).
- . *Grimms Wörter*, (Göttingen, Steidl 2010 [2010]).
- . *Essays und Reden I 1955-1969*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997).
- . *Essays und Reden II 1970-1979*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997).
- . *Essays und Reden III 1980-1997*, Werkausgabe in sechszehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, (Göttingen: Steidl, 1997).



- . *Essays und Reden IV 1997-2007*, (Göttingen: Steidl, 2007).
- . „Die Geschichte der Grimms ist auch eine politische Geschichte“: *Grimms Wörter*, das neue Werk von Günter Grass, ist eine Liebeserklärung eines grossen Schriftstellers an seine Leser – Interview mit Thomas David, *Du: die Zeitschrift der Kultur*, 70, (2010), 75.
- . ‚Ik ben als een idioot tot op het laatste in de eindoverwinning blijven geloven‘ Interview mit Arnon Grünberg, *Knack*, (13. April 2014).
- . *Sechs Jahrzehnte*, hg. v. G. Fritz Margull und Hilke Ohsoling, (Göttingen: Steidl, 2014).
- O’Brien, Flann/ O’Nolan Brian. *At Swim-two-Birds*, (London: Penguin Books, 2001 [1939]).
- Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d’autore*, 1921. (Theaterstück)
- Pratchett, Terry. *Mort. A Discworld Novel*, (London, 1993 [1987]).
- Said, Edward. *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, (New York: Pantheon Books, 2006).
- Schmidt, Arno. ‚Seelandschaft mit Pocahontas‘, *Seelandschaft mit Pocahontas. Erzählungen*, (Frankfurt am Main: Fischer, 1966).
- Schoenfeld, Howard. ‚Built Up Logically‘, *Magazine for Fantasy and Science Fiction*, 1, 4 (1950), 33-43.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, (Oxford: Oxford University Press, 2009 [1759-1767]).
- Unamono de, Miguel. *Niebla*, (Madrid: Continental Book Co, 1986 [1914]).

## Filme

- Allen, Woody. *The Purple Rose of Cairo*, (Orion Pictures, 1985).
- Nolan, Christopher. *Inception*, (Warner Bross Pictures, 2010).
- Wachowski, Lilly und Wachowski, Lana. *The Matrix*, (Warner Bross Pictures, 1999).
- Weir, Peter. *The Truman Show*, (Paramount Pictures, 1998).

## Abbildungen

- Grass, Günter. ‚Gedichtmanuskript und Zeichnung „Wie ich mich sehe“ zu *Der Butt* (1974)‘, *Sechs Jahrzehnte*, hg. v. G. Fritz Margull und Hilke Ohsoling, (Göttingen: Steidl, 2014), 162. (Abbildung Umschlag)

- Caso del, Pere Borrell. *Escapando de la crítica*, 1874. (Gemälde) <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2801> (zuletzt herangezogen am 31. Mai 2016).
- Escher, Marcus Cornelius. *Tekenen*, 1948. (Lithografie) <http://www.mcescher.nl/galerij/terug-in-nederland/tekenen/> (zuletzt herangezogen am 31. Mai 2016).
- Morrison, Grant. *Flex Mentallo*, 2012. (Umschlag der Bildergeschichte ‚Flex Mentallo‘) <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=38057> (zuletzt herangezogen am 31. Mai 2016).

## Sekundärwerke

- Abbott, Scott H. ‚The Raw and the Cooked: Claude Lévis-Strauss and Günter Grass, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 107-120.
- Angress, Ruth K. ‚Der Butt: A Feministic Perspective‘, *Adventures of a Flounder*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 43-50.
- Arnold, Heinz Ludwig. ‚Gespräche mit Günter Grass‘, *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Ludwig Heinz Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1978), 1-39.
- . ‚La salade mixte du Chef. Zu *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*‘, *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, hg. v. Manfred Durzak, (Stuttgart: Ernst Klett, 1985), 130-141.
- . ‚Literaturkritik: Hinrichtungs- oder Erkenntnisinstrument. Günter Grass‘ *Rattin* und das Feuilleton‘, *L’80*, 39, (1986), 115-126.
- . ‚Der allmächtige Erzähler‘, *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1988), 73-75.
- Auffenberg, Christian. *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane Die Blechtrommel und Die Rättin*, (Münster/Hamburg: Lit, 1993).
- Baer, Ulrich. ‚The Hubris of Humility: Günter Grass, Peter Schneider, and German Guilt After 1989‘, *Germanic Review*, 80, 1 (2005), 50-73.
- Bal, Mieke. ‚Notes on Narrative Embedding‘, *Poetics today*, 2, 2 (1981), 41-59.
- Bareis, Alexander J. *Fiktionales Erzählen: zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe*, (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008).

- Behler, Ernst. *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: zum Ursprung dieser Begriffe*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972).
- Behrendt, Johanna E. ‚Die Ausweglosigkeit der menschlichen Natur: Eine Interpretation von Gunter Grass‘ *Katz und Maus*‘, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 87, (1968), 546-562.
- Bernhardt, Rüdiger. *Textanalyse und Interpretation zu Günter Grass‘ Katz und Maus*, (Hollfeld: Bange, 2002).
- . *Erläuterungen zu Günter Grass*, (Hollfeld: Bange, 2005).
- Best, Otto F. ‚„Doppelleben“ zwischen Evolution und ewiger Wiederkehr. Überlegungen zum postgastropodischen Werk von Günter Grass‘, *Colloquia Germanica*, 15, 1 (1982), 111-121.
- . ‚On the Art of Garnishing a Flounder with „Chestnuts“ and Serving it up as Myth‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 135-149.
- Biebuyck, Benjamin. ‚Günter Grass‘, *Duitse literatuur na 1945. Deel 1: Duitsland 1945-1989*, hg. v. Anke Gilleir und Bart Philipsen, (Leuven: Peeters, 2006), 227-249.
- Borges, Jorge Luis. ‚Magische Einschübe im Quijote‘, *Inquisitionen*, (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1992).
- Braun, Rebecca. *Constructing Authorship in the work of Günter Grass*, (Oxford: Clarendon, 2008).
- . ‚„Mich in variationen erzählen“: Günter Grass and the Ethics of Autobiography‘, *The Modern Language Review*, 103, 4 (2008), 1051-1066.
- Brode, Hanspeter. *Günter Grass*, (München: Beck, 1979).
- . ‚Kommunikationsstruktur und Erzählerposition in den Romanen von Günter Grass *Die Blechtrommel*, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Der Butt*‘, *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 30, (1980), 438-450.
- . ‚„Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.“ Zur erzählerischen Kontinuität im Werk von Günter Grass‘, *Günter Grass: Auskunft für Leser*, hg. v. Franz Josef Görter, (Darmstadt: Luchterhand, 1984).
- Brown, Thomas K. ‚Die Plebejer and Brecht: An Interview with Günter Grass‘, *Monatshefte*, 65, 1 (1973), 5-13.
- Brunssen, Frank. *Das Absurde in Günter Grass‘ Literatur der achtziger Jahre*, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997).

- Burkhardt, Anke et al. ‚Geschichten zur Geschichte. Zum neuen Roman von Günter Grass *Der Butt*‘, *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 81-90.
- Burkhardt, Arnim. ‚Metalepsis‘, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gerd Ueding, (Tübingen: Niemeyer, 1992), 1087-1099.
- Castein, Hanne. ‚Grass and the Appropriation of the Fairy-Tale in the Seventies‘, *Günter Grass' Der Butt. Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (Oxford: Clarendon, 1990), 97-108.
- Cepl-Kaufmann, Gertrude. *Günter Grass: eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik*, (Kronberg: Scriptor, 1975).
- . ‚Erinnerte Räume. Bemerkungen zu Günter Grass, Danzig und zum Roman *Die Blechtrommel*‘, *Phrasis*, 1 (2012), 139-161.
- . ‚Die Rättin‘, *Germanica-Wratislaviensia*, 81, (1990), 49-70.
- Cohn, Dorrit. ‚Metalepsis and Mise en Abyme‘, *Narrative*, 20, 1 (2012), 105-114.
- Cory, Mark E. ‚Sisyphus and the Snail: Metaphors for the Political Process in Günter Grass' *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* and *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*‘, *German Studies Review*, 6, 3 (1983), 519-533.
- Crick, Joyce. ‚Future Imperfect: Time and the Flounder‘, *Günter Grass' Der Butt. Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (Oxford: Clarendon, 1990), 33-49.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essay sur la mise en abyme*, (Paris: Seuil, 1977).
- Demetz, Peter. ‚Grass in search of a Literary Theory‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 19-24.
- Deneau, Daniel P. ‚Reading Simon's (parentheses) the Flanders Road‘, *Neophilologus*, 87, 4 (2003), 553-561.
- Diller, Edward. ‚Raw and Cooked, Myth and Märchen‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS, 1983), 91-105.
- Dumarsais, César Chesnau und Fontanier, Pierre. *Les Tropes*, (Genève: Slatkine, 1967).
- Durrani, Osman. ‚„Here Comes Everybody“: An Appraisal of Narrative Technique in Günter Grass's *Der Butt*‘, *The Modern Language Review*, 75, 4 (1980), 810-822.
- Durzak, Manfred. ‚Entzauberung des Helden. Günter Grass: *Katz und Maus* (1961)‘, *Deutsche Novellen*, hg. v. Winfried Freund, (München: Wilhelm Fink, 1993), 265-277.

- Eisen, Ute E. und v. Möllendorf, Peter. *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013).
- . ‚Zur Einführung‘, *Über die Grenze: Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013), 1-9.
- Feyersinger, Erwin. ‚Metaleptic TV Crossovers‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 127-157.
- Filz, Walter, ‚Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in *Butt und Rättin*‘, *Günter Grass. Text und Kritik.*, hg. v. Ludwig Heinz Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1988), 93-100.
- Fink, Adolf. ‚Die Rättin von der ihm träumte‘, *Buchjournal*, 2 (1986).
- Fludernik, Monika. ‚Scene Shift, Metalepsis and Metaleptic Mode‘, *Style*, 37, 4 (2003), 382-400.
- Flügel, Arnd. ‚Mit Wörtern das Ende aufschieben.“ Konzeptualisierung von Erfahrung in der Rättin von Günter Grass, (Frankfurt am Main: Lang, 1995).
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du Discours*, (Paris: Flammarion, 1968).
- Fricke, Harald. ‚Pop-Culture in History: Metalepsis and Metareference in German and Italian Music Theatre‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 252-267.
- Friedrichsmeyer, Erhard. ‚Günter Grass’s *The Rat*: Making Room for Doomsday‘, *South Atlantic Review*, 54, 4 (1989).
- Fuchs, Anne. ‚„Ehrlich, du lügst wie gedrückt“: Günter Grass’s Autobiographical confession and the changing territory of Germany’s Memory culture‘, *German Life and Letters*, 60, 2 (2007), 261-275.
- Garber, Frederick. *Romantic Irony*, (Budapest: Akademiai Kiado, 1988).
- Geißler, Rolf. *Günter Grass. Ein Materialienbuch*, (Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1976).
- Genette, Gérard. *Figures III*, (Paris: Éditions du Seuil, 1972).
- . *Narrative Discourse: An Essay in Method*, (Ithaca/New York: Cornell University Press, 1980).
- . *Nouveau discours du récit*, (Éditions du Seuil: Paris, 1983).
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*, (Paris: Éditions du Seuil, 2004).

- . ‚De la figure à la fiction‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 21-35.
- Gerstenberg, Renate. *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, (Heidelberg: Winter, 1980).
- Grabe, Nina et al., *La narración paradójica. „Normas narrativas“ y el principio de la „transgresión“*, (Frankfurt am Main: Vervuert, 2006).
- Grambow, Jürgen. *Uwe Johnson*, (Reinbek: Rowohlt, 1997).
- Grimm, Jakob und Wilhelm, *Die älteste Märchensammlung*, hg. v. Heinz Rölleke. (Genf: Fondation Martion Bodmer, 1975).
- Gruentner, Rainer. ‚Wenn die Zeichen sich mehren. Von der Konjunktur des Schreckens‘, *Bilder und Zeiten. Wochenendbeilage der Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (9. Februar 1991).
- Gruettner, Mark. *Intertextualität und Zeitkritik in Günter Grass‘ Kopfgeburten und Die Rättin*, (Tübingen: Stauffenburg, 1997).
- Hasselbach, Ingrid. *Günter Grass: Katz und Maus*, (München: Oldenbourg, 1990).
- Herbert, Ulrich. *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland*, (München: Beck, 2001).
- Heyse, Paul. ‚Beiträge zur Novellentheorie‘, *L'Arrabiata. Das Mädchen von Treppi*. hg. v. Karl Pörnbacher, (Stuttgart: Reclam, 1969), 65-85.
- Hillman, Roger. ‚Erzähltechnische Probleme in Katz und Maus‘, *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, hg. v. Rolf Klopfer und Gisela Dillner, (Stuttgart: Kohlhammer, 1981), 319-326.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An eternal golden braid*. (London: Penguin Books, 1979).
- Hölter, Achim. ‚Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion‘, *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, (Heidelberg: Synchron, 2008), 29-53.
- Hörnigk, Therese. ‚Günter Grass: Begegnungen mit Brecht‘, *Brecht-Jahrbuch*, 23, (1998), 104-108.
- Janssen-Jurreit, Marieluise. ‚Tragische, kaputtte Endzielmänner‘, *Die Weltwoche*, (17 August 1977).
- Jensen, Christian Jens. ‚Günter Grass als Bildkünstler‘, *Günter Grass. Text und Kritik*, hg. v. Ludwig Heinz Arnold, (München: Edition Text und Kritik, 1997).

- Jurgensen, Manfred. ‚Das allzeitig fiktionale Ich. Günter Grass‘ *Der Butt*‘, *Erzählformen des fiktionalen Ich*, hg. v. Manfred Jurgensen, (Bern/München: Francke, 1980), 121-144.
- . *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, (Stuttgart: Klett, 1985), 166-177.
- Kaiser, Gerhard. *Günter Grass: Katz und Maus*, (München: Fink, 1971).
- Karttunen, Laura ‚A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Roy, Lahiri, Rushdie‘, *Journal of Literature and History*, 6, 2 (2008), 419-441.
- Kiefer, Klaus H; ‚Günter Grass: Die Rättin – Struktur und Rezeption‘, *Orbis Litterarum*, 46, 3 (1991), 364-382.
- Klimek, Sonja. *Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur*, (Paderborn: mentis, 2012).
- Klunker, H. ‚Ich und meine Rollen. Wirklichkeit und Roman, Literatur und Politik – ein Gespräch, *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, (12. Oktober 1969).
- Kniesche, Thomas. *Die Genealogie der Post-Apokalypse. Günter Grass‘ Die Rättin*, (Wien: Passagen, 1991).
- Koopman, Helmut. ‚Between Stone Age and Present or the Simultaneity of the Nonsimultaneous: The Time Structure‘, *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS Press, 1983), 75-89.
- Korten, Lars. ‚Gibt es eine postmoderne Novellistik? Anmerkungen zu Texten von Martin Walser, Christoph Hein, Günter Grass und Uwe Timm‘, *Moderne, Postmoderne - und was noch?*, hg. v. Ivar Sagmo, (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007).
- Krumme, Detlef. ‚Der suspekthe Erzähler und sein suspekter Held. Überlegungen zur Novelle *Katz und Maus*‘, *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, hg. v. Manfred Durzak, (Stuttgart: Ernst Klett, 1985), 65-79.
- Kukkonen, Karin und Klimek, Sonja. *Metalepsis in Popular Culture*, (New York: de Gruyter, 2011).
- . ‚Metalepsis in Popular Culture: An Introduction‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 1-21.
- . ‚Metalepsis in Comics and Graphic Novels‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 213-231.
- Labrousse, Gerd. ‚Günter Grass‘ *Der Butt* und seine Rezipienten‘, *Studia Germanica Posnaniensia*, (1983), 79-97.

- Leeder, Karen. ‚Günter Grass’s Lateness: Reading Grass with Adorno and Said‘, *Changing the Nation: Günter Grass in International Perspective*, hg. v. Rebecca Beard und Frank Brunssen, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 49-66.
- Limoges, Jean-Marc. ‚Metalepsis in the Cartoons of Tex Avery: Expanding the boundaries of Transgression‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 196-212.
- Lutas, Liviu. ‚Narrative Metalepsis in Detective Fiction‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (Berlin/New York: de Gruyter, 2011), 41-64.
- Luthi, Max. *Volksmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen Erzählender Dichtung*, (Bern: Francke, 1966).
- Martinez, Matias und Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*, (München: Beck, 2003).
- Mason, Ann L. ‚The Artist and Politics in Günter Grass‘ *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*‘, *Germanic Review*, 51, 2 (1976), 106-120.
- Mayer, Sigrid. ‚Zwischen Utopie und Apokalypse: Der Schriftsteller als Seher im neueren Werk von Günter Grass‘, *Literarische Tradition heute: deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, hg. v. Gerd Labrousse und Gerhard P. Knapp, (Amsterdam: Rodopi, 1988), 80-116.
- . ‚Günter Grass in Calcutta: Der intertextuelle Diskurs in Zunge zeigen‘, *Günter Grass: ein europäischer Autor?*, hg. v. Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg, (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1992), 245-266.
- . ‚Günter Grass as Poet‘, *The Cambridge Companion to Günter Grass*, hg. v. Stuart Taberner, (Cambridge: Cambridge University, 2009), 151-165.
- Mayer-Is wandy, Claudia. *Günter Grass*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002).
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*, (London/New York: Routledge, 1987).
- Mertens, Mathias. *Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass*, (Weimar: VDG, 2005).
- Minneman, Klaus Meyer. ‚Un procédé narrative qui „produit un effet de bizarrerie“: la métalepse narrative‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 133-150.
- Meissner, Toni. ‚Günter Grass’ neuer Roman *Die Rättin*: Aus Angst vor unserm Ende geschrieben‘, *Abendzeitung München*, (22/23. Februar 1986).



- Minden, Michael. ‚Implications of the Narrative Technique in *Der Butt*‘, *Günter Grass‘ Der Butt: Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (London: Clarendon, 1990), 187-203.
- . „Even the Flowering of Art isn’t pure“: Günter Grass’s Figures of Shame‘, *Changing the Nation*, hg. v. Rebecca Braun und Frank Brunssen, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), 23-35.
- Morrissey, Robert. ‚Breaking in (Flaubert in Parentheses)‘, *SubStance*, 17, 2 (1988), 49-62.
- Moser, Sabine. *Günter Grass. Romane und Erzählungen*, (Berlin: Erich Schmidt, 2000).
- Nauta, Ruurd. ‚The Concept of ‚Metalepsis‘: From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology‘, *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, (Berlin/Boston: de Gruyter, 2013), 469-482.
- Naumann, Uwe, Töteberg Micheal und Riedel Nicoali. *In der Sache Heinar Kipphardt*, (Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1992).
- Nelles, William. *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, (New York: Peter Lang, 1997).
- Neuhaus, Volker. ‚Ich, das bin ich jederzeit. Grass‘ Variation der Ich-Erzählung in den siebziger Jahren‘, *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 2, (1984), 197-185.
- . ‚Das dichterische Selbstverständnis und seine Entwicklung bei Günter Grass‘, *Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Dichter vom Barock bis zur Gegenwart*, hg. v. Günter Grimm, (Frankfurt am Main: Fischer, 1992).
- . ‚Günter Grass‘ *Die Rättin* und die jüdisch-christliche Gattung der Apokalypse‘, *Günter Grass. Ein europäischer Autor?*, hg.v. Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg, (Amsterdam: Rodopi, 1992) 123-139.
- . ‚Günter Grass: *Die Blechtrommel*‘, *Romane des 20. Jahrhunderts*, (Stuttgart: Reclam, 1993), 120-141.
- . ‚The Rat Motif in the Works of Günter Grass‘, *Crisis and Culture in Post-Enlightenment Germany*, hg. v. Hans Schulte und David Richards, (Lanham: University Press of America, 1993).
- . *Günter Grass*, (Stuttgart: Metzler, 1993).
- . „Über Menschen als Tiere, die kochen können. Kulinaristik bei Günter Grass“. *Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*, hg. von Volker Neuhaus und Anselm Weyer, (Frankfurt: Peter Lang, 2007).
- . *Günter Grass. Katz und Maus. Kommentar und Materialien*, (Göttingen: Steidl, 2010).

- . *Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*, (Göttingen: Steidl, 2012).
- O'Neill, Patrick. 'The Sheherazade Syndrome: Günter Grass' Meganovel *Der Butt*', *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass's Der Butt*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink), 1-15.
- Ottinger, Emil. 'Zur mehrdimensionalen Erklärung von Straftaten Jugendlicher am Beispiel der Novelle *Katz und Maus* von Günter Grass', *Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsform*, 5/6 (1962), 175-183.
- Parry, Idris. 'Aspects of 'Günter Grass's narrative technique'', *Forum for Modern Language Studies*, 3, 2 (1967), 99-114.
- Pickar, Gertrud Bauer, 'The Prismatic Narrator: Postulate and Practice', *The Fisherman and his Wife*, hg. v. Siegfried Mews, (New York: AMS Press, 1983), 55-74.
- Pier, John und Schaeffer, Jean-Marie. *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, (Paris: EHESS, 2005).
- . 'Métalepse et hierarchies narratives', *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 247-261.
- Plagwitz, Frank. 'Die Crux de Heldentums: Zur Deutung des Ritterkreuzes in Günter Grass' *Katz und Maus*', *Seminar*, 32, 1 (1996), 1-14.
- Platen, Edgar. 'Schreiben und Zeichnen gegen die zunehmenden Verluste. Zu Günter Grass' 'neuen, alle meine Möglichkeiten versammelnden Form', *Perspektivsuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. v. Edgar Platen, (München: Iudicum, 2002), 142-160.
- . '„Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen.“ Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' *Mein Jahrhundert*', *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, hg. v. Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg, (München: Iudicum, 2006), 291-305.
- . 'Erweiterte Zeitgenossenschaft zwischen erfindender und erinnernder Teilnahme. Grenzen der Erinnerung und Versuche ihrer Überschreitung bei Günter Grass (mit einigen Bemerkungen zu *Beim Häuten der Zwiebel*)', *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, hg. v. Christoph Parry und Edgar Platen, (München: Iudicum, 2007), 130-140.
- Preece, Julian. 'Literature and the End of the World: Günter Grass' *Die Rättin*', *Literature on the Threshold: The German Novel in the 1980s*, hg. v. Arthur Williams und Stuart Parkes, (New York: Berg, 1990), 321-333.
- . 'Sexual-Textual Politics: The Transparency of the Male Narrative in *Der Butt* by Günter Grass', *The Modern Language Review*, 90, 4 (1995), 963-966.

- Prince, Gerald. 'The Disnarrated', *Style*, 22, 1 (1988), 1-8.
- . 'Disturbing Frames', *Poetics Today*, 27, (2006), 625-630.
- Prochnik, Peter. 'Male and Female Violence in *Der Butt*', *Günter Grass' Der Butt. Sexual Politics and the Male Myth of History*. hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (Oxford: Clarendon, 1990), 153-167.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *The Institutio Oratorio of Quintilian*, hg. v. Harold Edgeworth Butler, (Heinemann, 1953).
- Raymund-Richter, Frank. *Die zerschlagene Wirklichkeit: Überlegungen zur Form der Danziger Trilogie von Günter Grass*, (Bonn: Bouvier, 1977), 25-28.
- Reddick, John. 'Günter Grass's *Der Butt* and 'the Vatertag Chapter'', *Oxford German Studies*, 14, (1983), 143-158.
- Reich-Ranicki, Marcel. 'Von dem Grass und synen Fruen', *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (13.August 1977).
- . 'Ein katastrophales Buch', *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (10. Mai 1986).
- Renz, Christine. 'Geschichte(n) erzählen im Zeichen von Schnecke und Zweifel', *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jörgen Schröders zum 65. Geburtstag*, hg. v. Cornelia Blasberg und Frans-Jozef Deiters, (Tübingen: Stauffenberg, 2000), 365-398.
- Riesenweber, Thomas. *Uneigentliches Sprechen und Bildermischung in den Elegien des Properz*, (Berlin: de Gruyter, 2007).
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 'Narration as repetition: the case of Günter Grass's *Cat and Mouse*', *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, hg. v. Shlomith Rimmon-Kenan, (London/New York: Methuen, 1987).
- Roberts, David. 'The Cult of the Hero: An Interpretation of *Katz und Maus*', *German Life and Letters*, 29, 3 (1976), 307-322.
- Roehm, Klaus-Jürgen. *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' Die Rättin*, (New York: Peter Lang 1992).
- Roque, Georges. 'Sous le signe de Magritte', *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 263-276.
- Rölleke, Heinz. *Der wahre Butt: Die wundersamen Wandlungen des Märchens von dem Fischer und seiner Frau*; (Düsseldorf: Diederichs, 1983).
- Ryan, Marie-Laure. 'Metaleptic Machines', *Semiotica*, 150, 1 (2004), 439-469.

- Sandford, John. ‚Men, Women and the Third Way‘, *Günter Grass‘ Der Butt: Sexual Politics and the Male Myth of History*, hg. v. Philip Brady, Thimoty McFarland, John J. White, (Oxford: Clarendon, 1990), 169-186.
- Sarkhosh, Keyvan. ‚Metalepsis in Popular Comedy Film‘, *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek (New York: de Gruyter, 2011), 158-170.
- Schade, Richard E. ‚Photos, Family, Fiction: Günter Grass’s *Die Box*‘, *Colloquia Germanica: Internationale Zeitschrift für Germanistik*, 24, 2 (2009), 169-181.
- Scherf, Rainer. ‚Günter Grass: *Die Rättin* und der Tod der Literatur‘, *Wirkendes Wort*, 37, 6 (1987).
- Schlickers, Sabine. ‚Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans la littératures espagnoles et françaises‘, *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*, hg. v. John Pier und Jean-Marie Schaeffer, (Paris: EHESS, 2005), 151-166.
- Schröder, Susanne. *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass‘ Danziger Triologie*, (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986).
- Sera, Manfred. ‚Der Erzähler als Verfolger und Verfolgter in der Novelle *Katz und Maus* von Gunter Grass‘, *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 96, (1977), 586-604.
- Shafi, Monika ‚Günter Grass’s apocalyptic visions‘, *The Cambridge Companion to Günter Grass*, hg. v. Stuart Taberner, (Cambridge: University Press, 2009), 111-124.
- . ‚Heimat, Modernity and the Archive. Günter Grass’s *Grimms Wörter*‘, *Heimat. At the Intersection of Space and Memory*, hg. v. Friederike Eigler und Jens Kugele, (Berlin: de Gruyter, 2012).
- Schirmacher, Beate. ‚Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel‘, *Points of arrival: travels in time, space and self*, (Tübingen: Francke, 2008), 119-128.
- Scholz, Hans. ‚Pomuchel, Pomorschen und Danzig Allerlei‘, *Der Tagesspiegel*, ( 7. August 1977).
- Schwarz, Wilhelm Johannes. *Der Erzähler Günter Grass*, (Bern: Francke, 1969).
- Schwieren, Alexander. ‚„.... Gezeitigt von Reibungskoeffizienten der Harmonie“ Thomas Mann, Theodor W. Adorno und der Spätstil‘, *Weimarer Beiträge*, 56, 2 (2010), 213-236.
- Stern, Guy. ‚*Der Butt* as an Experiment in the Structure of the Novel‘, *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass‘ Der Butt*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 51-55.

- Strohschneider-Kohrs, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, (Tübingen: Niemeyer, 1977).
- Stolz, Dieter. *Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf: Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956-1986)*, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994).
- Suleiman, Susan. 'The Parenthetical Function in *À la recherche du temps perdu*', *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 92, 3 (1977), 458-470.
- Taberner, Stuart. *Distorted Reflections: The Public and Private Faces of the Author in the Work of Uwe Johnson, Günter Grass and Martin Walser, 1965-1975*, (Amsterdam: Rodopi, 1998).
- . „Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist“: ‚Political‘ Private Biography and ‚Private‘ Private Biography in Günter Grass's *Die Box*, *The German Quarterly*, 82, 4 (2009), 504-521.
- . *Aging and old-age style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf and Martin Walser. The Mannerism of a Late Period*, (Rochester NY: Camden House, 2013).
- Tafazoli, Hamid. 'Formen von Gedächtnis und Erinnerung in *Beim Häuten der Zwiebel* und *Die Box*', *The German Quarterly*, 85, 3 (2012), 328-349.
- Tecklenburg, Nina. *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*, (Bielefeld: Transcript, 2014).
- Thomas, Noel L. 'Günter Grass's *Der Butt*: History and the Significance of the eighth Chapter (Vatertag)', *German Life and Letters*, 33, 1 (1979), 75-86.
- Thomson, Philipp. 'History-Writing as Hybrid Form: Günter Grass's *From the Diary of a Snail*', *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems and Perspectives*, hg. v. David Roberts und Philip Thomson (New York/Oxford: Berg, 1991), 181-190.
- Thoss, Jeff. 'Unnatural Narrative and Metalepsis: Grant Morrison's *Animal Man*', *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, hg. v. Jan Alber und Rüdiger Heinze, (Berlin: de Gruyter, 2011), 189-209.
- . „Some weird kind of video feedback time warp zapping thing“: Television, Remote Controls, and Metalepsis', *Metalepsis in Popular Culture*, hg. v. Karin Kukkonen und Sonja Klimek, (New York: de Gruyter, 2011), 171-195.
- Ulfers, Friedrich. 'Myth and History in Günter Grass' *Der Butt*, *Adventures of a Flounder*, hg. v. Gertrud Bauer Pickar, (München: Fink, 1982), 32-42.
- Vielhauer, Philipp. *Geschichte der urchristlichen Literatur. Einleitung in das neue Testament, die Apokryphen und die Apostolischen Väter*, (Berlin/New York: de Gruyter, 1975).

- Vondung, Klaus. *Apokalypse in Deutschland*, (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988).
- von Schilling, Klaus. *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass' Danziger Trilogie*, (Bielefeld: Aesthesis, 2002).
- Wagner, Frank. ‚Glissement et déphasages. Note sur la métalepse narrative‘, *Poétique*, 130, (2002), 235-253.
- Weber, Alexander. ‚Johann Matthias Schneuber: Der Ich-Erzähler in Günter Grass' *Das Treffen in Telgte*: Entschlüsselungsversuch eines poetischemblematischen Rätsels‘, *Daphnis: Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur*, 15, 1 (1986), 95-134.
- Weiping, Feng, ‚Das Märchen im Roman. Die intertextuellen Bezüge zwischen dem Märchen *Von dem Fischer und syner Frau* und dem Roman *Der Butt*‘, 9, *Literaturstraße*, (2008), 287-309.
- White, Duncan. ‚„(I have camouflaged everything, my love)“: Lolita's pregnant Parentheses‘, *Nabokov Studies*, 9, (2005), 47-64.
- Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, (Tübingen: Max Niemeyer, 1993).
- Zehm, Günter. ‚Einer träumt vom Großen Blitz‘, *Die Welt*, (1. März 1986).
- Zimmerman, Hans Dieter. ‚Der Butt und der Weltgeist‘, *Studia Germanica Posnaniensia*, 12, (1983), 35-43.

## Lexika und Wörterbücher

- Duden – Das große Fremdwörterbuch*, 4. Aktualisierte Auflage, hg. v. Dudenredaktion, (Mannheim: Dudenverlag, 2011).
- Handbuch der literarischen Rhetorik*, hg. v. Lausberg, Heinrich (München: Hüber, 1960).
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Ueding, Gerd (Tübingen: Niemeyer, 1992).
- Kleines literarisches Lexikon*, hg. v. Baacke, Dieter (Bern: Francke, 1966).
- Metzler Literatur Lexikon*, hg. v. Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph, Moenninghoff, Burkhard, Schweikle, Günther und Schweikle, Irmgard, (Stuttgart: Metzler, 2007).

## Webseiten

Böhm, Angela, ‚Franz Josef Strauß: Ratten und Schmeißfliegen‘, *Der Tagesspiegel*, (08. Mai 2015)  
<http://www.tagesspiegel.de/themen/causa/worte-mit-wirkung-franz-josef-strauss-ratten-und-schmeissfliegen/11750780.html> (zuletzt herangezogen am 29. September 2015).

Doerry, Martin und Hage, Volker. ‚Siegen macht dumm‘, *Der Spiegel*, (25. August 2003)  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html> (zuletzt herangezogen am 12. März 2016).

Druckfrisch – Günter Grass  
[http://www.youtube.com/watch?v=GX\\_0ihLunwc](http://www.youtube.com/watch?v=GX_0ihLunwc) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

Flood, Alison. ‚Günter Grass writes final autobiography‘, *The Guardian*, (24. August 2010)  
<http://www.theguardian.com/books/2010/aug/24/gunter-grass-last-autobiography> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).

‚Frischs scharfer Blick auf Günter Grass‘, *Tagesanzeiger*, (17. Januar 2014)  
<http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Frischs-scharfer-Blick-auf-Guenter-Grass-/story/23643488> (zuletzt herangezogen am 15. Juni 2016).

Gauger, Hans-Martin. ‚A wie Apostel, M wie Moral‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. August 2010  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/guenter-grass-grimms-woerter-a-wie-apostel-m-wie-moral-11014476-p2.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).

Grass, Günter. ‚Was gesagt werden muss‘, *Süddeutsche Zeitung*, (4. April 2012)  
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809> (zuletzt herangezogen am 27. April 2016).

‚Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung‘, *VDS-Sprachnachrichten*, (4/2012)  
[http://www.vds-ev.de/sn-mobil/56/S20A1\\_ggrass.html](http://www.vds-ev.de/sn-mobil/56/S20A1_ggrass.html) (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).

‚Günter Grass‘ Vermächtnis *Grimms Wörter*‘, *Die Zeit*, (16. August 2010)  
<http://www.zeit.de/news-nt/2010/8/16/iptc-bdt-20100816-156-25983784xml/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).

‚Günter Grass im Gespräch mit Ulrich Wickert‘  
<https://www.youtube.com/watch?v=EyNYMY8vkmA> (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).

- Halter, Martin. ‚Liebeserklärung an sich selbst‘, *Badische Zeitung*, (21. August 2010)  
<http://www.badische-zeitung.de/literatur-rezensionen/liebeserklaerung-an-sich-selbst--34451221.html> (zuletzt herangezogen am 27. März 2016).
- Hage, Volker und Katja Thimm, ‚Oralverkehr mit Vokalen‘, *Der Spiegel*, (16. August 2010)  
<http://www.spiegel.de/spiegel/a-711869-4.html> (zuletzt herangezogen am 31. März 2016).
- Häsner, Bernd. *Metalepsen. Zur Genese, Systematik und Funktion transgressiver Erzählweisen*, (2001)  
[http://www.diss.fuberlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS\\_derivate\\_000000001782/0\\_berndhaesner.pdf;jsessionid=9C94D37F36A45A6D204AE665DA0F8379?hosts](http://www.diss.fuberlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000001782/0_berndhaesner.pdf;jsessionid=9C94D37F36A45A6D204AE665DA0F8379?hosts) (zuletzt herangezogen am 24. Dezember 2012).
- Hoffmann, E. T. A. *Der Sandmann*, 1817.  
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-sandmann-3093/1> (zuletzt herangezogen am 13. Juni 2016).
- ‚Jagd auf Dra-Dra‘, *Der Spiegel*, (24. Mai 1971)  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43243273.html> (zuletzt herangezogen am 30. April 2016).
- Jacobs, Herman. ‚Grimms Woorden. Een liefdesverklaring. Günter Grass‘, *cobra.be*, (5. März 2015)  
<http://cobra.canvas.be/cm/cobra/boek/2.19844/1.2250795> (zuletzt herangezogen am 27. März 2016).
- Karasek, Hellmuth. ‚Nora – Ein Suppenheim‘, *Der Spiegel*, (8. August 1977).  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40763922.html> (zuletzt herangezogen am 3. Februar 2016).
- Lobbyismus und Literatur: Günter Grass im Interview  
<https://www.youtube.com/watch?v=6g0DDB4NyNU> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).
- Magenau, Jorg. ‚Günter Grass’s Liebeserklärung an die deutsche Sprache‘, *Der Tagesspiegel*, (17. August, 2010)  
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/gebrueder-grimm-guenter-grass-liebeserklaerung-an-die-deutsche-sprache/1904402.html> (zuletzt herangezogen am 1. April 2016).
- Maier, Andreas. ‚Und Vater fand endlich Ruhe‘, *Die Zeit*, (28. August 2008)  
<http://www.zeit.de/2008/36/L-Grass/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).



- Márquez, Gabriel García und Mendoza, Plinio Apuleyo, *El olor de la guayaba*, (Barcelona: Bruguera, 1982)  
<http://www.culturavallenata.com/images/documentos/garciam/01%20EL%20LOR%20DE%20LA%20GUAYABA%20%20GABRIEL%20GARCIA%20MARQUEZ.pdf>  
 (zuletzt herangezogen am 20. April 2016).
- Michaelis, Rolf. ‚Mit dem Kopf auch den Gaumen aufklären‘, *Die Zeit*, (19. August 1977).  
<http://www.zeit.de/1977/34/mit-dem-kopf-auch-den-gaumen-aufklaeren> (zuletzt herangezogen am 4. September 2015).
- Neumann, Birgit. ‚Metanarration and Metafiction‘, *The Living Handbook of Narratology*, hg. v. Peter Hühn, (Hamburg: Hamburg University)  
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> (zuletzt herangezogen am 14. April 2016).
- Pier, John. ‚Metalepsis (überarbeitete Fassung; hochgeladen 12. Mai 2014)‘, *the Living Handbook of Narratology*, hg. v. Peter Hühn et al., (Hamburg: Hamburg University)  
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-12-may-2014> (zuletzt herangezogen am 7. April 2016).
- Pontzen, Alexandra. ‚Patriach einer Patchworkfamilie. Günter Grass‘ Erinnerungsbuch *Die Box*‘, *literaturkritik.de* (20. Oktober 2008)  
[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=12416](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12416) (zuletzt herangezogen am 9. Dezember 2015).
- Raddatz, Fritz J. ‚Plädoyer für Liebe, nicht für Partnerschaft: heute lüge ich lieber gedruckt‘, *Die Zeit*, (19. August 1977)  
<http://www.zeit.de/1977/34/heute-luege-ich-lieber-gedruckt/komplettansicht>  
 (zuletzt herangezogen am 16. April 2016).
- Rinas, Jutta. ‚Nachruf zum Tod von Günter Grass. Eine deutsche Instanz‘, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, (13. April 2015)  
<http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Nachruf-zum-Tod-von-Guenter-Grass> (zuletzt herangezogen am 30. April 2016).
- Rosenfelder, Andreas. ‚Grass übt Oralverkehr mit Vokalen‘, *Die Welt*, (20. August 2010)  
<http://www.welt.de/kultur/article9095298/Grass-uebt-Oralverkehr-mit-Vokalen.html?print=true> (zuletzt herangezogen am 25. März 2016).
- Ryan, Marie-Laure. ‚Possible Worlds‘, *The Living Handbook of Narratology*, hg. v. Peter Hühn et al., (Hamburg: Hamburg University)  
<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> (zuletzt herangezogen am 7. April 2016).

Schirrmacher, Frank. ‚Was Grass uns sagen will‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (4. April 2012)  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/das-israel-gedicht-von-grass/eine-erlaeuterung-was-grass-uns-sagen-will-11708120.html> (zuletzt herangezogen am 30. April 2016).

Steinfeld, Thomas. ‚Weil eitler Ehrgeiz juckt‘, *Süddeutsche Zeitung*, (18. August 2010)  
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/rezension-des-neuen-grass-weil-eitler-ehrgeiz-juckt-1.989403-2> (zuletzt herangezogen am 27. März 2016).

Todorov, Tzvetan. ‚Les catégories du récit littéraire‘, *Communications* 8, (1966), 125-151, 126  
[http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1120](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120) (zuletzt herangezogen am 14. April 2016).

Wickert, Ulrich. ‚Hellmuth Karasek. Ein Leben wie im Buch‘, *Morgenpost*, (30. September 2015).  
<http://www.morgenpost.de/kultur/article205829247/Hellmuth-Karasek-ein-Leben-wie-im-Buch.html> (zuletzt herangezogen am 22. Februar 2016).

Zimmer, Dieter E. ‚Aus dem Tagebuch einer Schnecke‘ Kriechspur des Günter Grass‘, *Die Zeit* (29. September, 1972).  
<http://www.zeit.de/1972/39/kriechspur-des-guenter-grass/komplettansicht> (zuletzt herangezogen am 22. Januar 2016).

## Anhang

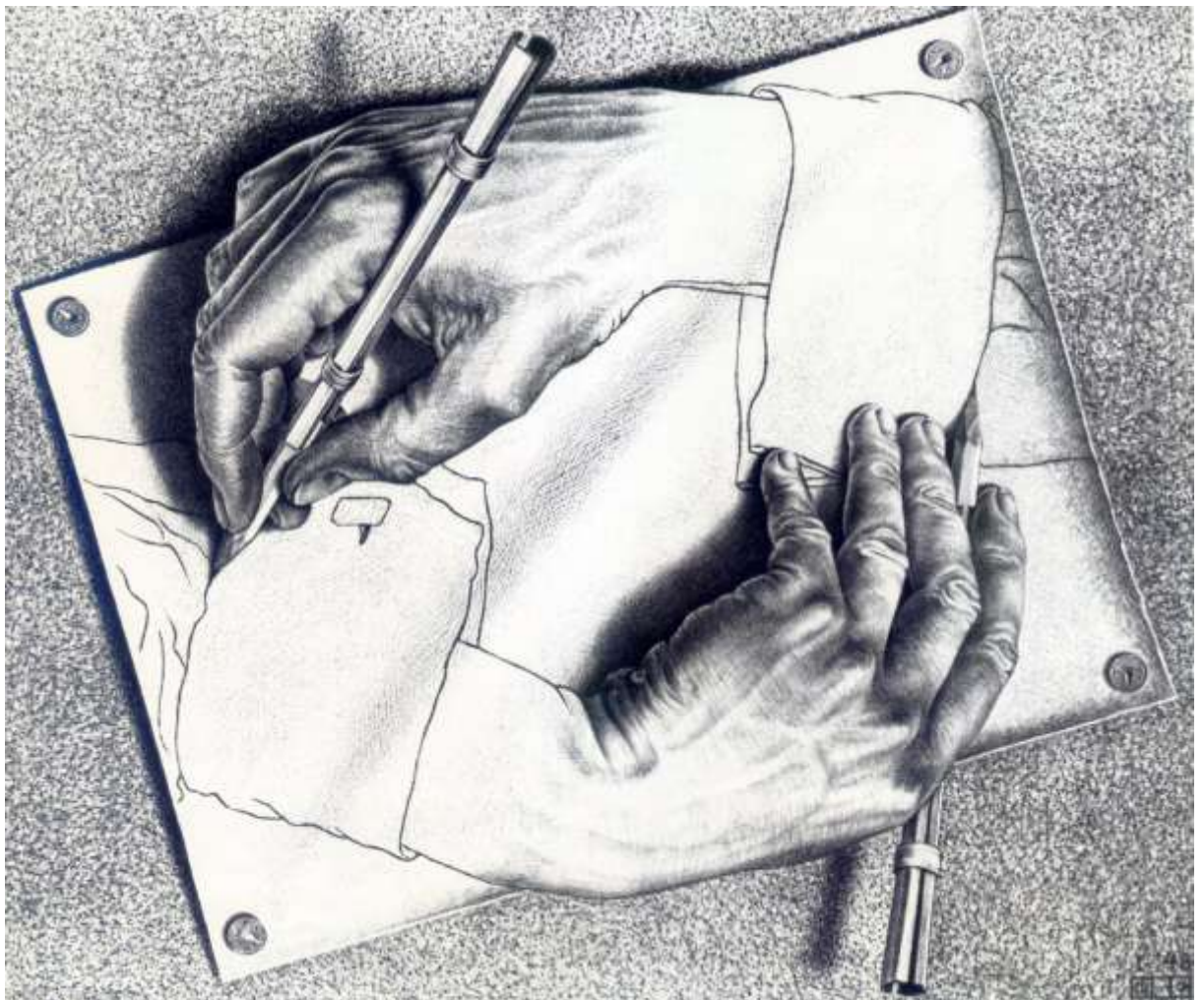


Abbildung 1: Marcus Cornelis Escher, *Tekenend*, 1948.



Abbildung 2: Pere Borrell del Caso, *Escapando de la crítica*, 1874.



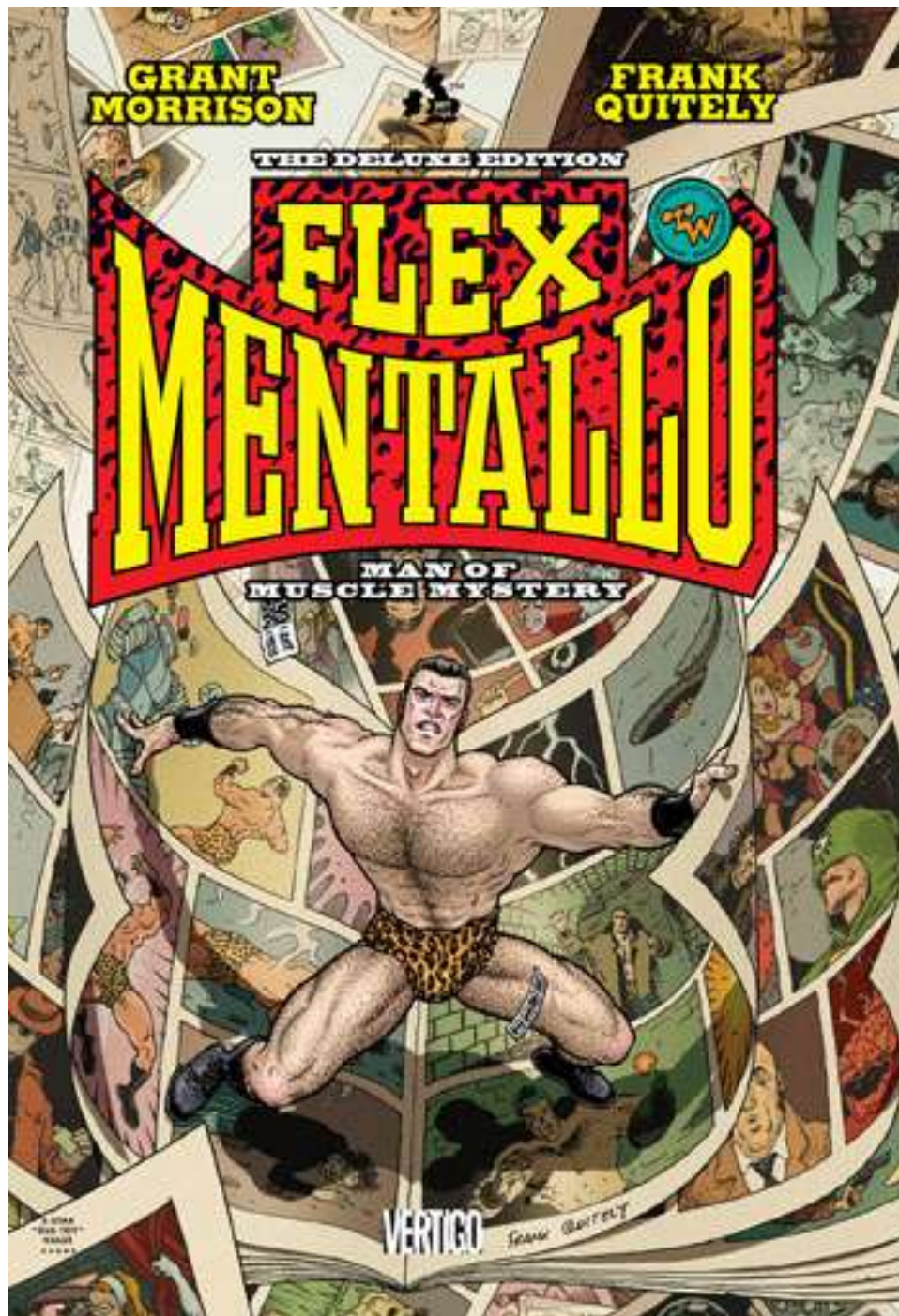


Abbildung 3: Grant Morrison, *Flex Mentallo*, 2012.

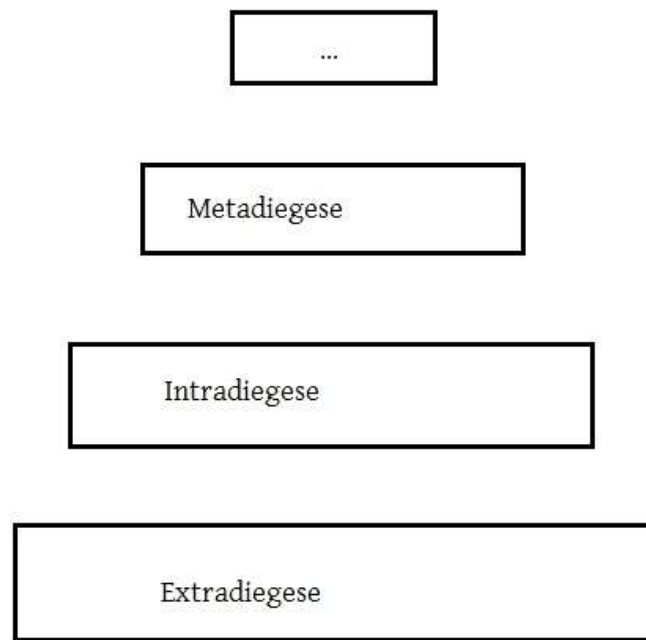


Abbildung 4: Schematische Vorstellung der Textstruktur (Genette)

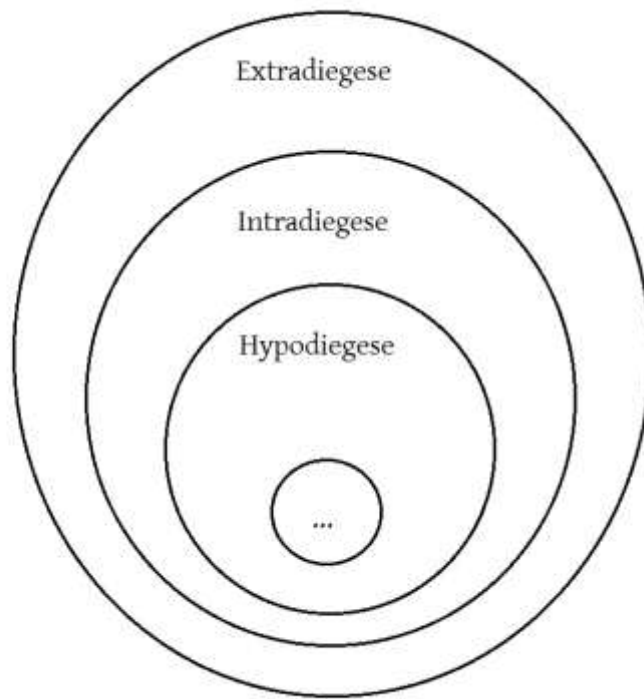


Abbildung 5: Schematische Vorstellung der Textstruktur

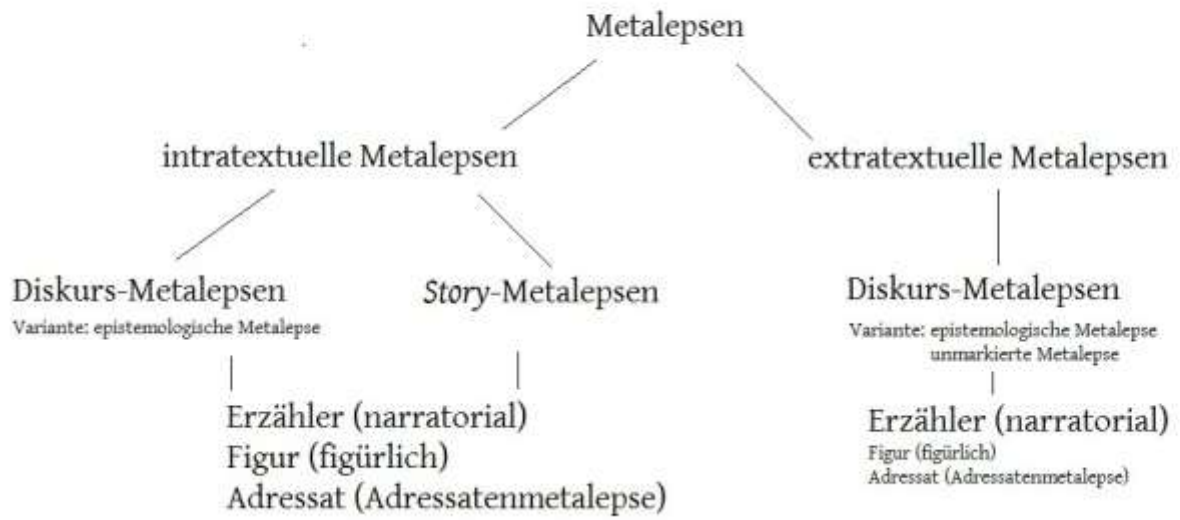


Abbildung 6: Schematische Vorstellung meines Metalepsenmodells



## Wichtige Fragmente aus *Katz und Maus*

### Der uns erfand-Fragment

Ich aber, der ich deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben. Selbst wären wir beide erfunden, ich müßte dennoch. Der uns erfand, von berufswegen, zwingt mich, wieder und wieder Deinen Adamsapfel in die Hand zu nehmen, ihn an jeden Ort zu führen, der ihn siegen oder verlieren sah; und so lasse ich am Anfang die Maus über dem Schraubenzieher hüpfen, werfe ein Volk vollgefressene Seemöwen hoch über Mahlkes Scheitel in den sprunghaften Nordost, nenne das Wetter sommerlich und anhaltend schön, vermute, daß es sich bei dem Wrack um ein ehemaliges Boot der Czaika-Klasse handelt, gebe der Ostsee die Farbe dickglasiger Seltersflaschen, lasse nun, da der Ort der Handlung südöstlich der Ansteuerungstonne Neufahrwasser festgelegt ist, Mahlkes Haut, auf der immer noch Wasser in Rinnsalen abläuft, feinkörnig bis graupelig werden; doch nicht die Furcht, sondern das übliche Frösteln nach zu langem Baden besetzte Mahlke und nahm seiner Haut die Glatte. (KuM, 6)

### Halsgeschichten-Fragment

Fast möchte ich mich erinnern, Mahlke erwähnte lachend und während des Aufstehens, seine, wie er es nannte, weit zurückliegenden Halsgeschichten, brachte auch – und Mutter wie Tante lachten mit – das Katzenmärchen zum Vortrag: diesmal setzt ihm Jürgen Kupka das Biest an die Gurgel; wenn ich nur wüßte, wer die Mär erfunden hat, er oder ich oder wer schreibt hier? Jedenfalls – und das ist sicher – packte mir seine Mutter zwei Stücken Kartoffelkuchen in Packpapier [...] (KuM, 124)

### Drusselte-Fragment

Was einem als Junge nicht alles einfällt. [...] Konnte mich einfach nicht an das Ding da gewöhnen. Dachte, das ist eine Art Krankheit, dabei ist das vollkommen normal [...]. Fing damals mit der Katzensgeschichte an. Weißt Du noch, wir lagen auf dem Heinrich-Ehlers-Platz. Lief wohl gerade ein Schlagballturnier. Ich schlief oder drusselte [sic.] vor mich hin, und das graue Biest oder war es schwarz, sah meinen Hals und sprang, oder einer von Euch, Schilling, glaub ich, wär ihm zuzutrauen, nahm die Katze... Na, Schwamm drüber. (KuM, 118)

### Schwamm-Fragment

Während ich schwamm und während ich schreibe, versuchte und versuche ich an Tulla Pokriefke zu denken, denn ich wollte und will nicht immer an

Mahlke denken. Deswegen schwamm ich in Rückenlage, deswegen schreibe ich: Schwamm in Rückenlage. Nur so konnte und kann ich Tulla Pokriefke knochig, in mausgrauer Wolle auf dem Geländer hocken sehen: kleiner verrückter schmerzhafter wird sie; denn uns allen saß Tulla als Splitter im Fleisch – war aber als ich die zweite Sandbank hinter mir hatte, weggewischt, kein Punkt Splitter Loch mehr, nicht mehr schwamm ich von Tulla fort, schwamm Mahlke entgegen, schreibe in Deine Richtung: Ich schwamm in Brustlage und beeilte mich nicht. (KuM,100)

### **Bin nicht sicher-Fragment**

Bin nicht sicher, daß ich sofort, hätte sofort, rief aber auf keinen Fall laut: „Wo steckt denn Mahlke? (KuM, 91)

### **Fragen-Fragment**

Falls ich beim Weggehen fragte, ob jemand dagewesen wäre und nach Joachim gefragt hätte, wurde mir die Frage mit Nein beantwortet. Aber ich fragte nicht, sondern sagte in der Tür: „Schönen Gruß von Joachim soll ich bestellen“, obgleich Mahlke mir keinen Gruß, nicht mal an seine Mutter, aufgetragen hat. [...] Ich sagte [Mahlke] aber nur: »Bei Euch zu Hause haben sie schon zweimal nach Dir gefragt. Waren welche in Zivil.« (KuM, 166-167)

### **Bahn-Fragment**

... und einmal kam eine Bahn – oder hätte eine Bahn kommen können, in der Tulla Pokriefke, die seit Wochen Kriegshilfsdienst leisten mußte, als Schaffnerin mit schiefem Käppi saß. Wir hätten sie angesprochen, und ich hätte mich bestimmt mit ihr verabredet, wenn sie auf der Linie fünf Dienst getan hätte. So aber sahen wir nur ihr kleines Profil hinter trüb blauem Glas und waren nicht sicher. Ich sagte: „Mit der solltest du es mal versuchen.“ [...] Ich: „Das würde Dich auf andere Gedanken bringen.“ [...] und er [Mahlke] bewegte sich auf jenen Anhänger zu, der immer noch Tulla Pokriefkes Profil als Straßenbahnschaffnerin versprach. Bevor er einstieg, rief ich: „Wie lange hast du eigentlich noch Urlaub?“ Und der Große Mahlke sagte aus der Tür des Anhängers heraus: „Mein Zug fuhr vor viereinhalb Stunden und wird jetzt, wenn nichts dazwischen gekommen ist, kurz vor Modlin sein.“ (KuM, 158)

#### Anfang des 14. Kapitels aus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (ATS, 135-139)

Bevor Zweifel in den Keller steigt und sich zu gewöhnen beginnt, trage ich nach: Gespräch mit Edvard Kardelj in Belgrad; Redaktionssitzung („dafür“ Nr. 2) in Bonn; Skat mit Jäckel d. Ä und Gaus; nach der Veranstaltung in Iserlohn treffe ich Karl Schiller, der sich (erkältet) bei einem Landwirt verkrochen hat; im Hamburger Hotel Vier Jahreszeiten Gespräch mit Alva Myrdal; am 17. Juni in Oelinghausen bei Bielefeld...

Ich sitze und trage nach. Über mir die einfliegenden ausfliegenden Boeing und Super one-eleven, mit denen ich kommen und gehe: früh montags gehe, am Sonnabend komme, um (teilweise anwesend) auf unserer Terrasse zu sitzen...

Im Sudelbuch stochern: Hinter reflektierenden Brillengläsern hörte Kardelj zu. Mit Alva Myrdal beim Teetrinken über Entwicklungspolitik... Gegenüber, von einem Bauzaun umstellt, das Niemandsland, das vorläufig, bis die Bauarbeiten beginnen, den Ratten, den Tauben, den Kindern gehört. (Zwei Jahre später entsteht dort ein Spielplatz mit Kletterbäumen, Kriechtonnen, Rutschbahnen und einem häuschenhohen Drahtkäfig für Ballspieler.)

Noelle-Wying. Ich trage den Namen des Landwirts nach, bei dem sich Schiller erkältet verkrochen hat...

Das wastebook englischer Kaufleute hieß bei Lichtenberg Sudelbuch; Zweifel empfahl mir diese Methode, mit leichter Hand gegen die Zeit zu schreiben...

Halb verdeckt vom Grünzeug sehe ich zu, wie sich unser Vorgarten, den ein ehemaliger Besitzer unterhaltsam programmiert hat, von Woche zu Woche verändert: Flieder, Rotdorn, Hundsrosen. Maiglockchen neben den Müll-eimern. (Im Haus höre ich Anna, die Kinder, was gleichzeitig läuft und Geräusche mischt. Einsprüche aus jeder Richtung. Ich mag das.)

Nachträglich: Im Flugzeug nach Hannover mit drei Männern, die in Berlin zum Kegeln waren, ein paar rasche Runden Skat. Nachdem ich einen Herzhand verloren habe, sagt jemand, der Kontra gegeben hat: „Bei uns in Hagen läuft das. Diesmal schafft es der Willy.“

Friedenau bietet viel. Es liegt unter einer Einflugschneise, verbirgt zwischen Mietshäusern der Gründerjahre verwinkelte Klinkerhäuschen, leistet sich vor seinem Rathaus zweimal wöchentlich einen Obst-, Gemüse-, Fisch-, Eier- und Kräutermarkt, bildet vor der Post ein Rondell, auf dessen Bänken sich alte Frauen vergleichen, hat seine Eckkneipen und schattigen Vorgartenlokale, wird in zwei Jahren hundert Jahre alt – und hält mir meine Terrasse frei, auf der ich den Wahlkampf vorkaue, nachschmecke...

Natürlich bei einem Großbauern. Sein feinziseliertes Hochmut. Wie er (versuchsweise) die Resignation anprobiert. Zu hoch ansetzendes Gelächter. Wie er federt, konzentriert nervös ist. Sie lassen ihn nicht aufwerten. Er darf nicht recht behalten. (Könnte es sein, daß Zweifel im Keller - grippegeschwächt und nicht abgehärtet – ähnlich leise wird, weil ihm Publikum fehlt?)

Am Nachmittag Stille. Es sei denn, es kommt Ecke Handjery-Niedstraße zu jenem trockenen Knall, den Franz und Raoul ähnlich trocken bestimmen: „Mensch, Klasse! Wieder zwei VW.“ (In Raouls Zimmer, dessen Ordnung mich angeleitet haben mag, den Keller des Fahrradhändlers Stomma chaotisch einzurichten, entsteht ein Ersatzteillager: Scheibenwischer, Radnaben, Lenkräder, das Gekröse ausgeweideter Totalschäden.)

Jetzt, Ende Juni, ist der Flieder in unserem Vorgarten nur noch Erinnerung wert. Auf dem Wochenmarkt gibt es wie jedes Jahr: „Neue saure Gurken!“ (In seinem Keller holt Zweifel, weniger anfällig für Heuschnupfen zu sein.) 1871 wurde in Berlin ein „Landerwerb- und Bauverein auf Aktien“ gegründet. Der spätere Stadtteil Friedenau war damals noch Ackerland. Einer der Baumeister hieß Hähnel; jetzt heißt eine Straße nach ihm. (Über Zweifels Frühjahrgrippe läßt sich nachträglich sagen: Sie war leichter Art.) Zwischen genau neunundvierzig Birken sitzen die alten Frauen auf ihrer Insel im Kreisverkehr und sind bitter müde fertig. Wenn junge Mädchen den Weg zur Post übers Rondell verkürzen, werden sie von zwölf oder auch siebzehn alten Frauen vermessen und für zu jung, zu griffig befunden. Kinder spielen da nie, lieber auf dem Niemandsland.

Auf meiner Terrasse warte ich halbverdeckt, bis Zweifel sich einstellt. (Früher kam Johnson manchmal vorbei, um hier zu sitzen und merkwürdig zu sein.) Zweifel kommt oft, ich muß ihn nur rufen. Wir bereden was querliegt. Ich rate ihm, nicht mit dem Kopf zur feuchten Nordwand des Kellers zu liegen; er rät mir, zuerst einmal seinen Gastgeber Stomma und dessen Tochter Lisbeth den Kindern vorzustellen.

Da er auf Neuigkeiten (aus meiner Zeit) wie versessen ist – „Wer wie ich im Keller sitzen muß, hört Klatsch mit Anteilnahme“ – erzähle ich ihm, in welcher Kneipe die revolutionäre Basisgruppe Friedenau ihren Stammtisch hat, auch daß ein gemeinsamer Bekannter enttäuscht aus Kuba zurück ist. Zweifel lächelt dünnfädig: „Ideologischen Tourismus hat es auch schon zu meiner Zeit gegeben.“ (Meine Nachträge – der elegische weil gekränkte Schiller; Skat mit wechselnden Partnern – interessieren ihn kaum, allenfalls Enzensbergers neue Erkenntnisse: „Und nun? Schreibt er wieder Gedichte?“)

Jetzt plaudern wir über Stommas Flieder, der zwischen dem Klo und dem Kaninchenstall drängt. Ich zähle die Namen kaschubischer Dörfer auf – Bissau Ramkau Viereck Kokoschken – und Zweifel erzählt, nachdem uns eine einfliegende Super one-eleven Schweigen geboten hat, ein Ereignis aus dem Sommer des Kriegsjahres vierzig: „Stellen Sie sich vor: Stomma wird mit Hilfe seiner Tochter ein Faß saure Gurken ansetzen.“ Daraus schließt er unmittelbar: „Deshalb wird es immer wieder Leute geben, die mit Neuigkeiten aus der nächsten Kreisstadt oder aus Kuba heimkehren. Stomma, zum Beispiel, war neulich in Dirschau.“

Ich frage: „Wo wird denn das Faß stehen?“ In Zweifels Keller wird das Faß Gurken mit seinem Geruch stehen. „Übrigens“, sagt er, „ist der letzte in Danzig praktisierende jüdische Arzt, Kurt Jabowski, kurz vor Kriegsbeginn nach Kuba ausgewandert. Möchte mal wissen...“ – Ich verspreche Zweifel, bei Erwin Lichtenstein nachzufragen, der alles weiß. Dann nur noch Nichtigkeiten. Wir spielen mit dem Wort Sauregurkenzeit. (Und auch die alten Frauen auf dem Rondell vor der Post zählen zwischen neunundvierzig Birken auf, was alles wieviel teurer geworden ist: die diesjährigen sauren Gurken.) Plötzlich wechselt Zweifel das Thema. Unser gemeinsamer Bekannter und dessen Enttäuschung auf Kuba geben wohl nichts mehr her. Er berichtet von seinem Plan, die Zeit im Keller forschend zu verringern und über die Mittlerrolle zwittriger Schnecken im Vehrältnis zur Melancholie und zur Utopie kellertiefe Erkenntnisse zu sammeln. „Es muß doch möglich sein“, sagt er, „in der Substanz der Schnecken ein Mittel gegen die Zeit zu finden.“ Warum soll ich abraten. Im Keller ist Platz. Jetzt zitiert er: Lichtenberg, Schopenhauer, seinen und meinen Jean Paul...

Sobald die Kinder vom Vorgarten her die Terrasse besetzen, hebt Zweifel sich auf. Er fürchtet zuviel Gegenwart. Man könnte seine Existenz mit Händeschütteln erproben. Er besteht darauf, zweideutig zu bleiben und geht, wie er gekommen ist: formvollendet grußlos.



